



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

eros latin

Atti del Convegno Internazionale
Procida 13-15 settembre 2012



A cura di

Michele Costagliola d'Abele, Camille Dumoulié, Carlo Vecce

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
Napoli 2014

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
Napoli, 2014
ISBN: 978-88-6719-072-0

Eros latin

Atti del Convegno Internazionale

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
Erasmus Mundus Joint Doctorate:
“Cultural Studies in Literary Interzones”

Procida, 13-15 settembre 2012

a cura di

**Michele Costagliola d’Abele
Camille Dumoulié
Carlo Vecce**

**Napoli
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”**

Comitato scientifico

Silvia Contarini

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Camille Dumoulié

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Franca Franchi

Università degli Studi di Bergamo

Didier Girard

Université "François Rabelais" de Tours

Augusto Guarino

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Carlo Vecce

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Indice

| | |
|------------|----|
| Prefazione | 9 |
| Préface | 11 |

Parte Prima

| | |
|--|-----|
| ALESSANDRO BENUCCI | 15 |
| <i>Didon aux Enfers : avatars d'une figure de l'éros latin dans le pre-humanisme italien</i> | |
| NELLA BIANCHI BENSIMON | 29 |
| <i>La messa a morte di eros: Anteros sive contra amorem di Battista Fregoso</i> | |
| CAROLE BOIDIN | 45 |
| <i>«Après avoir amusé les vieux conteurs d'Ionie» : les métamorphoses de l'éros latin dans l'Âne d'or et quelques-unes de ses récritures</i> | |
| ROSSELLA BONITO OLIVA | 57 |
| <i>L'amore teme la luce</i> | |
| SOPHIE CHIARI | 69 |
| <i>Shakespeare relu à la lumière de Pascal Quignard : l'éros latin de Coriolan</i> | |
| GIOVANNA CORLETO | 83 |
| <i>L'eros in Boccaccio, tra sublimazione e fisicità</i> | |
| MARCEL DITCHE | 89 |
| <i>Éros noir dans la légende d'Acis et Galatée (Ovide Les Metamorphoses, XIII, 722-900)</i> | |
| CAMILLE DUMOULIE | 95 |
| <i>Phallophanies</i> | |
| JEAN-CLAUDE LABORIE | 109 |
| <i>L'éros latin à l'épreuve de l'indien ; missionnaires, colons et indigènes au Brésil, au XVI^e siècle</i> | |
| FRANÇOIS LAROQUE | 117 |
| <i>L'Éros romain dans Antoine et Cléopâtre</i> | |

| | |
|--|-----|
| ANA LÚCIA M. DE OLIVEIRA | 125 |
| <i>Sur les amours des nonnes dans les lettres luso-brésiliennes du XVII^{ème} siècle</i> | |
| FRANCESCA MANZARI | 135 |
| <i>De la cobla à la stanza, du trobar clus à Éros mélancolique</i> | |
| <i>Lecture comparée de doutz brais e critz et de la canzone dottrinale</i> | |
| JONATHAN POLLOCK | 153 |
| <i>La clinique vénérienne de Lucrèce dans le 4^e livre du De rerum natura</i> | |

Parte Seconda

| | |
|---|-----|
| ROBERTO ADDINO | 165 |
| <i>Les nuances érotiques du langage mystique : le cas de Raïssa Maritain</i> | |
| SILVIA CONTARINI | 177 |
| <i>Marinetti, o l'erotismo-eroismo (anti)latino</i> | |
| SIMONA COSTA | 187 |
| <i>L'eros dannunziano</i> | |
| YVES-MICHEL ERGAL | 199 |
| <i>Éros latin et libertinage homosexuel dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust</i> | |
| MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ | 207 |
| <i>Éros cannibal : perspectives tropicales</i> | |
| ANNE FETT | 217 |
| <i>Dalla scandalosa vitalità al sesso mercificato e mortuario: migrazione e mutazione dell'eros nel cinema di Pier Paolo Pasolini</i> | |
| JULIETTE FEYEL | 231 |
| <i>Le phallus latin et la libido dominandi fasciste d'après D.H. Lawrence et Georges Bataille</i> | |
| FRANCA FRANCHI | 241 |
| <i>Éros en question : le regard de l'amande</i> | |

| | |
|--|-----|
| MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI | 253 |
| <i>Desembarco en Citerea: il tema erotico nel poemario di Jaime Gil de Biedma</i> | |
| ELIANE ROBERT MORAES | 265 |
| <i>Putà, putus, putida. Rêveries étymologiques autour de la prostituée</i> | |
| GIUSEPPINA NOTARO | 273 |
| <i>Amore saffico e identità: la trilogia di Esther Tusquets</i> | |
| ELISABETH RALLO DITCHE | 281 |
| <i>Werther et Don Juan</i> | |
| EMILIA SURMONTE | 287 |
| <i>L'amour est une ombre. L'érotique du regard dans Les Géorgiques de Claude Simon</i> | |
| CARLO VECCE | 295 |
| <i>La scoperta della gioia: Pasolini e la Trilogia della vita</i> | |
| GERMANA VOLPE | 303 |
| <i>Érotisme et mythe dans Lampedusa de Rafael Argullol</i> | |

Prefazione

L'idea di latinità, indipendentemente dalle diverse metamorfosi che ha conosciuto nel corso dei secoli, è sempre viva. Ma in cosa consiste veramente? Che posto occupa e che funzione culturale ricopre in un mondo globalizzato? Tale nozione, finora associata ad un'ideologia identitaria o ad una visione imperialista e colonialista, sembra oggi prestarsi ad ulteriori interpretazioni e sviluppi. Lo spazio latino è ormai luogo di incontro e di ibridazione, di dialogo tra le culture e le religioni, che mette in connessione diversi continenti, per lo meno l'Europa, l'America e l'Africa. Ma le latinità costituiscono uno spazio culturale omogeneo che potremmo definire la Latinità? Il concetto stesso di America Latina pone qualche problema. Ogni paese, ogni insieme geografico costruisce un'immagine del "latino" che ha a che fare più con il fantasma e con il mito che con la storia. E di tutto ciò si fanno interpreti le diverse pratiche culturali: letteratura, arti plastiche, cinema, musica, danza, gastronomia, ecc.

Ebbene, nulla è più culturale dell'erotismo. Ed emigrando dalla Grecia verso Roma, Eros ha cambiato natura. La vita sessuale a Roma, la figura erotica dell'Imperatore, la letteratura (Ovidio, Petronio, Apuleio...), le leggi romane, l'attrazione fallica (di cui parla Pascal Quignard), rappresentano delle testimonianze tangibili di una configurazione latina di Eros. Da un punto di vista della cultura e dei fantasmi, tale configurazione è ancora densa di significati, sia nella rievocazione moderna dell'erotismo della Roma antica al cinema o in letteratura, sia nella persistenza di tipi, simboli, immagini o pregiudizi. Grazie alla poesia dell'amor cortese, al mito di Don Giovanni, alle figure di Carmen o di Valentino, alla visione dell'uomo e della donna futuristi, alla promozione concettuale del fallo e del Nome-del-Padre di Lacan, al tango e alla samba, a *West Side Story* e a *Les Cent Vingt journées de Sodome*, l'Eros latino mette in contatto i mondi più eterogenei e tesse reti che, nel corso della storia, uniscono i corpi, gli immaginari e le pratiche culturali. Di tutto ciò rendono conto i testi riuniti nel presente volume, contributi di ricercatori provenienti da tutto il mondo. Essi sono raggruppati in due grandi insiemi: il primo offre un panorama storico che va dalla Roma antica alle Rinascite di Eros, il secondo si presenta come una mappa erotica della Latinità contemporanea.

Questo Convegno, cui ha fatto da sfondo il clima mediterraneo dell'isola di Procida durante le giornate solari del mese di settembre 2012, s'iscrive nel quadro degli scambi culturali tra l'Université Paris Ouest di Nanterre e l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Più precisamente, è il frutto della collaborazione tra il Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées dell'Université Paris Ouest (<http://www.litterature-poetique.com>), diretto da Camille Dumoulié, e il

Dottorato in Italianistica dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", diretto da Carlo Vecce. La dimensione internazionale di questo Convegno è stata garantita dalla partecipazione di numerosi ricercatori impegnati nel Dottorato Erasmus Mundus "Cultural Studies in Literary Interzones", coordinato dall'Università di Bergamo, sotto la responsabilità scientifica di Didier Girard (<http://www.mundusphd-interzones.eu>).

Ci teniamo a ringraziare vivamente, per il loro sostegno, il Rettore dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Lida Viganoni, e il Pro-Rettore, Giuseppe Cataldi, direttore della Scuola di Procida per l'Alta Formazione; ringraziamo, inoltre, Umberto Cinque, per l'organizzazione perfetta dell'evento, e Michele Costagliola d'Abele, per la preziosa collaborazione alla pubblicazione di questi atti.

Camille Dumoulié
Carlo Vecce

Préface

Quelles que soient ses métamorphoses à travers les siècles, l'idée de latinité est toujours vivante. Mais que recouvre-t-elle vraiment ? Quelle place et quelle fonction culturelle occupe-t-elle dans un monde globalisé ? Cette notion, qui a pu correspondre à une idéologie identitaire ainsi qu'à une vision impérialiste et colonialiste, semble s'offrir aujourd'hui à d'autres interprétations et à d'autres devenir. L'espace latin est désormais un lieu de métissage et d'hybridation, de dialogue des cultures et des religions, qui fait entrer en connexion de nombreux continents, Europe, Amérique, Afrique, à tout le moins. Mais les latinités constituent-elles un espace culturel homogène qui serait la Latinité ? La notion même d'Amérique latine fait problème. Chaque pays, chaque ensemble géographique construit une image du « latin » qui relève plus du fantasme et du mythe que de l'histoire. De tout cela témoignent les diverses pratiques culturelles : littérature, arts plastiques, cinéma, musique, danse, gastronomie, etc.

Or, rien n'est plus culturel que l'érotisme. Et en émigrant de la Grèce vers Rome, Eros a changé de nature. La vie sexuelle à Rome, la figure érotique de l'Empereur, la littérature (Ovide, Pétrone, Apulée...), les lois romaines, la fascination phallique (dont parle Pascal Quignard), tout témoigne d'une configuration latine d'Eros. Culturellement et fantasmatiquement, elle est encore prégnante, soit dans l'évocation moderne de l'érotisme de la Rome antique au cinéma ou en littérature, soit dans la permanence de types, de symboles, d'images ou de préjugés. Entre la poésie de l'amour courtois, le mythe de Don Juan, les figures de Carmen ou de Valentino, la vision de l'homme et de la femme futuristes, la promotion conceptuelle du phallus et du Nom-du-Père par Lacan, le tango et la samba, *West Side Story* et *Les Cent Vingt journées de Sodome*, l'Eros latin fait se connecter les mondes les plus hétérogènes et tisse des liens qui, à travers l'histoire, relient les corps, les imaginaires et les pratiques culturelles. Tel est ce dont témoignent les textes ici réunis, qui émanent de chercheurs du monde entier. Ils sont regroupés en deux grands ensembles. Le premier offre un panorama historique allant de la Rome antique aux Renaissances d'Eros. Le second se présente comme une cartographie érotique de la Latinité contemporaine.

Ce colloque, qui s'est déroulé sur le fond méditerranéen de Procida, pendant les journées solaires du mois de septembre 2012, s'inscrit dans le cadre des échanges qui associent les universités Paris Ouest de Nanterre et l'Orientale de Naples. De manière plus spécifique, il est le fruit de la collaboration entre le Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées de Paris Ouest (<http://www.litterature-poetique.com>), dirigé par Camille Dumoulié, et l'École Doctorale en Études Italiennes (*Italianistica*) dirigé par Carlo Vecce. La dimension

internationale de ce colloque lui a aussi été conférée par la participation de nombreux chercheurs impliqués dans le Doctorat Erasmus Mundus « Cultural Studies in Literary Interzones », coordonné par l'université de Bergame, sous la responsabilité de Didier Girard (<http://www.mundusphd-interzones.eu>).

Nous tenons à remercier vivement, pour leur soutien, le Président de l'Université L'Orientale de Naples, Lida Viganoni, et le Vice-Président Giuseppe Cataldi, directeur de l'Ecole des Hautes Etudes de Procida ; Umberto Cinque, pour la parfaite organisation ; et enfin Michele Costagliola d'Abele, pour sa précieuse collaboration à la publication de ces actes.

Camille Dumoulié
Carlo Vecce

Parte Prima

DIDON AUX ENFERS : AVATARS D'UNE FIGURE DE L'ÉROS LATIN DANS LE PRE-HUMANISME ITALIEN

ALESSANDRO BENUCCI

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Introduction

La reine de Carthage Didon incarne, de notre temps, l'amante malheureuse, la figure de la passion qui consume les êtres et les mène à leur perte ; c'est, à tous points de vue, un personnage tragique qui représente l'éros coupable par excellence. Toutefois, il est une autre version du mythe que l'on connaît beaucoup moins et qui fait de Didon une femme chaste et dévouée jusqu'au bout à la mémoire de son défunt mari. Le génie de Virgile, la fortune de l'Énéide et l'engouement pour la réécriture ovidienne de la légende, qui constituent les fondements du succès incontestable de la première version du mythe, ont eu tendance à éclipser progressivement la deuxième, - et ainsi en témoigne notre imaginaire actuel - ; cependant, force est de constater que pendant plusieurs siècles ont existé deux mythes concurrents, deux paradigmes : d'un côté, Didon est l'emblème de l'éros, dans ce qu'il recèle de folie et de *furor* ; de l'autre, ce même terme d'éros paraît totalement inadéquat. En l'occurrence, la version la moins connue aujourd'hui, et qui est en revanche la plus attestée, relatée par des historiens comme Timée de Tauroménion, Denys d'Halicarnasse, Varron, Trogue Pompée, Justin¹ et puis par les Pères de l'Église, dessine, en effet, le portrait d'une femme courageuse, qui s'enfuit de Tyr où son frère Pygmalion avait tué son mari Sychée dans le but de lui arracher ses richesses. Elle est, donc, une reine sage et juste, dévouée à son peuple, pour lequel elle bâtit une grande et puissante ville et surtout une veuve fidèle pour toujours à son mari défunt. Ainsi, lorsque Hiarbas, le roi des Gétules, la demande pour épouse et, si elle refuse, menace d'attaquer la ville naissante, les Carthaginois la poussent à accepter, elle se tue pour ne pas souiller la mémoire de Sychée. Virgile, en revanche, tout en respectant certains aspects du mythe, les agence avec désinvolture et en fait une ennemie, une

¹ Pour une analyse du mythe fondateur de Carthage et du rôle joué par la reine Didon/ Ellissa chez les historiens anciens voir J. Geffcken, *Timaïos' Geographie des Westens*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, Philologische Untersuchungen XIII, 1982, pp. 162-164 ; T. S. Brown, *Timaëus of Tauromenium*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1958, pp. 35-36 ; J. Perret, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1942, pp. 90-92 ; A. M. Panaro, « I precedenti del quarto libro dell' <Eneide> : la formazione della leggenda di Didone », in *Giornale italiano di filologia*, n° 4, 1951, pp. 8-32 ; M. L. Lord, « Dido as an example of Chastity : the influence of example literature », in *Harvard Library Bulletin*, n° 17, 1969, pp. 32-39.

étrangère, une barbare, une bacchante asservie à sa *voluptas* et qui trahit la mémoire de Sychée pour s'abandonner à ses amours destructrices et coupables avec Énée. Pour ce faire, il plie les données de l'histoire à sa convenance : en effet selon les historiens, entre la fondation de Carthage et celle de Rome seulement soixante-dix ans se sont écoulés, alors que quatre siècles séparent la fondation de ces deux villes de la destruction de Troie et donc du voyage d'Énée !² C'est justement cette imprécision l'un des principaux chevaux de bataille lancés contre l'*Énéide* et son auteur depuis les tout premiers siècles de notre ère, ce qui fait aussitôt pencher la balance en faveur de la version du mythe fondateur de Carthage relatée par les historiens. Au demeurant, l'ambiguïté et l'ambivalence de la figure de Didon traversent la latinité classique et médiévale pour arriver intactes au pré-humanisme italien ; se partageant pour l'une ou l'autre version du mythe, Dante, Pétrarque et Boccace proposent dans leurs nombreux écrits des arrangements assez singuliers dans le but à la fois de préserver la vérité de l'histoire – et donc la réputation de l'héroïne carthaginoise – et de légitimer la création de l'illustre prédécesseur.

Notre analyse se propose dans un premier temps d'examiner les relations que les deux versions du mythe entretiennent de l'Antiquité tardive jusqu'au Moyen Âge. Nous orienterons notre recherche autour de l'interprétation traditionnelle (relatée par le commentaire du texte virgilien, celui de Servius) du quatrième livre de l'*Énéide*, à savoir le fait que Virgile avait dû ou voulu inventer un motif originel à la haine entre Rome et Carthage. De cette manière, le personnage de Didon s'opposerait radicalement, dans cette perspective, à l'*ethos* de la *matrona*, à l'honneur pendant toute l'antiquité latine et repris à son compte par la patristique chrétienne. Or, c'est une hypothèse réductrice selon nous. Et d'autres auteurs semblent le croire. Ainsi Dante, qui, à contre-courant au XIV^e siècle, a pris le parti de la Didon virgilienne – à la différence d'un Pétrarque qui célèbre la chaste Didon – nous servira de guide. Nous nous proposons, donc, dans un deuxième temps de relire cette figure majeure de l'éros latin qu'est Didon à la lumière de Dante qui en montre toute la complexité et qui, réfléchissant à la nature de l'empire, nous met sur la voie d'une interprétation sociopolitique de la Didon virgilienne. Selon nous, on s'interdit en effet de la comprendre si l'on ne restitue pas le contexte historique où elle s'enracine et si l'on n'explore pas l'idéologie augustéenne.

² La date que la tradition retient pour la chute de Troie est 1184 a. J.-C., tandis que Timée de Tauroménion fait remonter la fondation de Rome et de Carthage aux années 814-813 a. J.-C ; Appien d'Alexandrie soutient que la capitale punique a été construite cinquante ans avant la chute de Troie ; quant à Justin, elle a été fondée soixante-deux ans avant la chute de Troie. Sur la question de la synchronisation de la chute de Troie et de la fondation de Carthage voir A. S. Pease, *Publi Vergili Maronis Æneidos Liber Quartus*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1935, pp. 58-59 ; M. L. Lord, « Dido as an example of Chastity : the influence of example literature », *op. cit.*, pp. 216-217.

La Didon virgilienne

Alors que dans le premier livre de l'*Énéide* lors du naufrage d'Énée dans les côtes libyques et la rencontre avec la reine de Carthage, l'image de Didon est encore celle relatée par les historiens (femme courageuse, forte, et dévouée à son peuple et à la ville qu'elle est en train de bâtir pour lui [*Æn.*, I, 338-368 ; 420-440]), le renversement a lieu au début du quatrième livre.

L'égarement et la débauche de Didon se font par étapes :

1- le dialogue avec sa sœur Anne « solvit pudorem » (« l'affranchit de sa pudeur » ; *Æn.*, IV, 55), la délivre, donc, du respect qu'elle doit porter pour la mémoire de Sychée. La *passio* de la reine entraîne sa *dementia* et la décadence de la ville et des Carthaginois (*Æn.*, IV, 68-89).

2- En présence de Junon, elle croit s'unir licitement à Énée en un hyménée dans la *spelunca* (*Æn.*, IV, 160-172).

3- Lorsqu'Énée lui impose la nécessité de son départ, elle s'y oppose en lui rappelant leur union. Tandis que pour lui aucun lien social ne les retient, elle fait appel aux *conubia*, aux *inceptos hymenæos* et même au *conjugium*, l'union non consacrée (*Æn.*, IV, 314-319 ; 431).

4- Le renversement de l'ordre moral conçu par Virgile arrive à son apogée lorsque nous apprenons que pour Didon le faux mariage devrait tout de même garantir la maternité. Lorsqu'en effet elle supplie Énée de renoncer à ses desseins en Italie, elle avoue que si elle avait eu un *parvulus Æneas* (*Æn.*, IV, 328-329), elle se sentirait moins seule et prise au piège.

5- Lorsque elle décide de se suicider, elle est consciente de sa folie, de son erreur : « non servata fides cineri promissa Sychæo » (« je n'ai pas gardé la fois promise aux cendres de Sychée » ; *Æn.*, IV, 552). Et elle meurt en se poignardant sur un bûcher enflammé et en proclamant la haine éternelle entre son peuple et les descendants de Troyens en Italie (*Æn.*, IV, 621-629).³

En substance, la réélaboration du mythe de Didon est nécessaire à l'intérieur de l'épopée pour créer une adversaire de Rome, pour justifier la haine entre les deux villes et les guerres puniques qui en découleront et qui resteront imprimées à jamais dans la mémoire romaine.⁴ Ceci est l'explication principale qui ressort du tout premier et illustre commentaire de l'*Énéide*, celui du grammairien Servius (IV^e siècle après J.-C), qui fait autorité de l'Antiquité tardive à nos jours. L'aberration de Virgile, qui avait souillé l'image d'une femme chaste et honnête par la création d'un *eros* funeste et meurtrier, reposerait, tout compte fait, sur la seule nécessité de trouver le germe originel de la haine entre Rome et Carthage (cela était peut-être

³ Sur la tragédie amoureuse et sur la ruine morale de Didon, voir P. Grimal, « Didon tragique », G. Stroppini de Focara, « Didon amante et reine » et B. Gharbi, « 'Infelix Dido' » in R. Martin (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, pp. 5-31.

⁴ Sur le *metus punicus* dans l'imaginaire romain et sur la construction du livre IV en fonction de l'inimitié entre Rome et Carthage, voir N. M. Horsfall, « Dido in the light of history » in S. J. Harrison (dir.), *Oxford readings in Vergil's Æneid*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990, pp. 127-144.

déjà présent chez Nævius).⁵ Servius s'attèle à montrer que le quatrième livre est largement tributaire des *Argonautica* d'Apollonius, en ce qui concerne la déroute de Médée, l'étrangère, la barbare qui pratique la sorcellerie. De fait, lorsqu'Énée explique qu'il doit suivre la volonté du *fatum*,⁶ elle s'enferme dans la magie, dans les maléfices ; elle devient une sorte de Circé ou de Calypso, si bien qu'envoyé par Jupiter pour rappeler Énée à sa mission fondatrice, Mercure n'ose pas aller chez elle ; quant à la fuite du héros troyen, elle est clandestine.

Selon cette interprétation, en somme, l'opposition entre Énée et Didon se crée lorsqu'elle revendique la valeur réelle de leur union, tandis qu'Énée lui oppose la nécessité de son départ et refuse d'interpréter l'épisode de la *spelunca* comme un mariage.⁷ Énée joue le rôle du restaurateur de l'ordre : à la restauration de la *pietas*, correspond, dès lors, la mise en valeur de l'*impudicitia* de Didon. Leur distance est confirmée aux enfers. Énée et la Sibylle rencontrent, de fait, Didon aux *campi lugentes*, parmi les femmes mortes pour des amours coupables. Alors qu'Énée explique encore une fois qu'il a dû abandonner ses terres à cause du destin, elle ne l'écoute pas et reste à côté de Sychée (*Æn.*, VI, 450-476). Tout lien, toute entente est brisée à jamais. Ainsi, la raison principale de la décision de Virgile de faire violence au mythe s'avère l'hostilité entre Rome et Carthage ; ceci fait du prétendu mariage l'origine du malheur. Du mariage découle la déchéance de la reine, sa fin tragique, l'invocation finale à la haine entre les deux peuples et sa damnation éternelle. Le caractère maléfique est, en conséquence, dans son intention conjugale. Sa *culpa* correspondrait au fait d'avoir manqué au devoir du veuvage, par la proclamation d'intentions conjugales indûment affirmées et justement brisées.

⁵ Par le truchement des fragments du *Bellum Punicum* attestés par Priscien, Jacques Perret prouve l'existence d'une tradition pré-virgilienne du passage d'Énée à Carthage qui remonterait à Nævius [J. Perret, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, op. cit., pp. 95-100], tandis qu'auparavant faisait autorité la thèse portée par Hermann Dessau selon laquelle Virgile avait créé l'épisode de toutes pièces [voir H. Dessau, « Vergil und Karthago, Dido und Anna », in *Hermes. Zeitschrift für Classische Philologie*, n° 49, 1914, pp. 508-537 ; H. Dessau, « Aeneas in Karthago, Dido », in *Hermes. Zeitschrift für Classische Philologie*, n° 52, 1917, pp. 470-472]. Pour soutenir sa thèse, Perret s'appuie sur la gêne qu'occasionnerait la présence d'Énée à Carthage chez deux auteurs ayant vécu avant Virgile : d'une part, il fait allusion à la dissertation perdue d'Atéius Philologus, *An amaverit Didon Aeneas*, écrite aux alentours de 100 a. J.-C et qui thématise le problème des rapports d'Énée et de Didon [*Ibid.*, pp. 93-94] ; d'autre part il rappelle que chez Servius (*Æn.*, IV, 486) on lit que pour Varron ce n'était pas Didon qui tomba amoureuse d'Énée, mais sa sœur Anne pour ne pas rendre cette version inconciliable avec celle des historiens [*Ibid.*, pp. 92-93].

⁶ À travers la prise de conscience de la nécessité de se conformer à la volonté du destin, Énée prend, tout à coup, ses distances avec Didon, tandis qu'auparavant son personnage était une sorte d'*alter ego* de la reine, en raison de nombreux points qu'ils ont en commun. L'un et l'autre ont, en effet, dû fuir leur ville natale, en ayant la mission de fonder une nouvelle ville ; tous les deux observent la *pietas* pour les morts (Sychée, Anchise). Voir B. Otis, *Virgil. A study in civilised poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1963, pp. 264-270.

⁷ Sur les éléments de la culpabilité de la reine à l'égard de l'union illicite avec Énée, voir J. Perret, « Amour et mariage dans l'épisode de Didon », in M. Renard et R. Schelling (dir.), *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles-Berchem, Revue d'études latines, « Collection Latomus, xxv », 1964, pp. 538-543 ; N. Rudd, « Dido's culpa », in S. Harrison (dir.), *Oxford readings in Vergil's Aeneid*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1990, pp. 145-166.

L'image de Didon est finalement construite à partir de la perversion du modèle de la vertueuse *matrona romana*, dont elle incarne, selon la logique binaire, son exact opposé. En effet, l'une des valeurs fondamentales de la patricienne de l'époque républicaine était l'*univiratus*, qui préconise à une femme de se vouer à un seul mari pour toute sa vie – même et surtout après –. L'*univiratus* était considéré comme l'une des plus grandes vertus chez une femme, encore bien avant l'avènement du christianisme. Toute la société républicaine célébrait la femme mariée une seule fois : il suffit de citer la *Fortuna Muliebris* (Servius, IV, 19), les sacrifices à *Pudicitia* mentionnés par Live ;⁸ Maxime-Valère par ailleurs, dit que des honneurs spéciaux étaient réservés aux femmes *univiræ*, et notamment la *corona pudicitiae*.⁹ D'ailleurs, pendant la célébration d'un mariage, la *Pronuba*, la maîtresse d'honneur, qui assiste l'épouse, doit être une femme qui ne s'est mariée qu'une seule fois. Pensons aussi aux nombreuses épitaphes gravées sur les tombeaux de femmes aisées « solo contenta marito, uno contenta marito, uni devota marito ». ¹⁰ Pour résumer, l'*univiratus*, l'une des principales règles du *mos maiorum*, interdisait formellement à la *matrona* de contracter plusieurs mariages, d'avoir plusieurs hommes, mais surtout elle interdisait à la *vidua* de se marier. C'est justement la dérogation à cet impératif moral qui donne lieu à l'*impudicitia* de la femme qui s'accorde un ou plusieurs maris. Or, ceci serait, en substance, la faute impardonnable de la Didon virgilienne.

De l'Antiquité tardive à la fin du Moyen Âge

C'est, d'après nous, dans le sillage de cette lecture de l'épisode carthaginois d'Énée que les écrivains et les érudits après Virgile mettent en question l'autorité du poète latin et lui préfèrent la version de l'histoire. Aussi bien dans la littérature païenne que dans les écrits chrétiens, se diffuse un mouvement qui renie la proposition de Virgile, et qui se développe dans la tradition des commentaires de l'œuvre, dans les écrits apologétiques et allégoriques, ou encore dans les poèmes, dans la littérature de confessions, de l'antiquité tardive jusqu'à Pétrarque et au Boccace des œuvres érudites. Le but est de restaurer la figure de la chaste Didon.

Celui-ci est mise en œuvre selon deux axes principaux :

- 1- la mise en évidence des données historiographiques. Face aux divers historiens anciens qui relatent tous la même version, il n'y a aucune place dans l'histoire pour le roman d'Énée et de Didon qui est considéré comme une création purement poétique de Virgile. Un tel désaveu se

⁸ *Ab urbe cond.*, X, 23.

⁹ *De institutis Antiquis*, II, i, 3.

¹⁰ Pour un répertoire plus exhaustif d'exemple de femmes antiques *univiræ* voir M. L. LORD, « Dido as an example of Chastity : the influence of example literature », *op. cit.*, pp. 22-28 ; pour un tableau complet des œuvres latines présentant des *exempla virtutis*, voir H. W. Litchfield, « National exempla virtutis in Roman Literature » in *Harvard Studies in Classical Philology*, n° 25, 1914, pp. 62-63.

développe à partir des *Confessions* d'Augustin,¹¹ en passant par Macrobe,¹² Grégoire de Tours,¹³ pour arriver au pré-humanisme italien de Pétrarque¹⁴ (le grand champion, malgré son amour pour Virgile) les premiers commentateurs de Dante,¹⁵ Fazio degli Uberti¹⁶ et le Boccace des écrits érudits).¹⁷

2- Une intégration progressive et totale du personnage de Didon dans les *exempla* du *mos maiorum* ancien, romain, certes païens mais moralement irréprochables. Ce mouvement répond non seulement à des exigences conservatrices qui étaient le propre de la pensée païenne tardo-antique (Macrobe, Priscien),¹⁸ mais aussi à la nécessité des premiers penseurs de l'Église de trouver des champions des vertus chrétiennes chez les païens (Tertullien,¹⁹ Jérôme).²⁰ Si même des infidèles observaient la chasteté, les chrétiens seraient donc sollicités davantage dans le respect de ce principe.²¹

Le point commun de ces écrits reste le même : Virgile est accusé d'imposture. Les raisons remontent au fait qu'il attribue à Didon un mariage qui n'a pas eu lieu.

¹¹ *Conf.*, I, 13, 20-22.

¹² *Sat.*, V, 17, 5.

¹³ *Mirac.*, *proem.* PL, LXXI, col 705.

¹⁴ *Triumph. Pud.*, 10-12 ; *Afr.*, III, 420-423 ; *Secr.*, III, 152, *Fam.*, II, 15, 2 ; *Sen.*, IV, 5.

¹⁵ Benv. da Imola, *Com. super Dantis Aldigherij Comædiam*, Inf. V.

¹⁶ *Dittamondo*, XIV, 34-48.

¹⁷ *De mulier. claris*, XLII, 1 ; *De cas. vir. illustr.* II, 10 et 11. Toutefois, dans la production en langue vernaculaire de Boccace, nous retrouvons la version du mythe donnée par Virgile. Or, ces œuvres de jeunesse contrastent avec les strictes et sévères certitudes des œuvres érudites – et la chasteté de Didon en est une – réglementées par l'autorité du Pétrarque. Ceci dit, la coexistence de deux versions est garantie par la plus célèbre des œuvres érudites de Boccace, la *Genealogia Deorum Gentilium*, lorsque son auteur se livre à une extraordinaire défense de la poésie et de son indépendance vis-à-vis des jugements historiographiques (XIV, 13). Ainsi, sa Didon, femme fragile, victime tragique du sort et d'un homme insensible, qui tient compte sans doute de la Didon ovidienne, dont les célèbres lamentations avaient donné suite au Moyen Âge à toute une série de *lay* *lirique*, garantit une nouvelle place à l'*eros* de cette héroïne, élevé maintenant au rang de poésie, de littérature. On retrouve aussi ce même paradigme chez la Didon de Chaucer, de Marlowe et de la modernité lyrique. Voir L. Paoletti, « Virgilio e Boccaccio », in R. Chevallier (dir.), *Présence de Virgile*, Actes du colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris, Les belles lettres, 1978, pp. 249-264 ; P. Dronke, *Intellectuals and poets in Medieval Europe*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, pp. 431-456 ; J. M. Ziolkoski et M. C. J. Putnam, *The Virgilian tradition*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2008, pp. 528-534 ; Z. Babics, *La figura di Didone nelle opere latine del Boccaccio*, in *Acta Antiqua*, n° 50, 2010, pp. 431-458.

¹⁸ *Carm.* II, 185-186.

¹⁹ *De exhort. Cast.*, 13 ; *De monog.*, 17 ; *Ad mart.*, 4 ; *Apol.*, I, 5 ; *Ad nat.*, I, 18.

²⁰ *Epist.* CXXIII, 8 ; *Ad. Iov.*, I, 43 et 46.

²¹ Sur l'image de Didon relatée par les écrits des auteurs païens et chrétiens de l'Antiquité tardive au Moyen Âge, voir H. Pétré, *L'exemplum chez Tertullien*, Dijon, Darantière, 1940, pp. 69-71 et 77-80 ; H. Hagendahl, *Latin Fathers and the Classics*, Göteborg, Elanders, 1958, pp. 142-161 ; J.-M. Poinssotte, « L'image de Didon dans l'Antiquité tardive » in R. Martin (dir.), *Énée et Didon : naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, op. cit., pp. 43-54 ; P. De Nohlac, *Pétrarque et l'humanisme*, Genève, Slatkine Reprints, 2004, pp. 135-139 ; V. De Angelis, « Petrarca, i suoi libri e i commenti medievali ai classici » in *ACME*, n° 51/3, septembre-décembre 1998, pp. 49-61.

Énée n'est jamais allé en Afrique et surtout pas à l'époque de la fondation de Carthage ; Didon, quant à elle, a été toujours une femme chaste. De surcroît, les reproches adressés au poète sont parfois violents : dans la célèbre épigramme quarante-cinq de l'anthologie de Planude, *appendix* à la Palatine, traduite et diffusée en latin, Didon parle de son tombeau et accuse les Muses d'avoir inspiré à Virgile un mensonge qui a détruit son image à jamais. À la fin elle appelle le lecteur à suivre la vérité des historiens. Au demeurant, on stigmatise la Didon virgilienne et on aplatit au niveau de la vérité de l'histoire une figure riche et complexe.

Gloire de l'éthique républicaine ou bien son exacte contraire, la réflexion menée par l'époque tardo-antique et médiévale ne fait que confirmer la lecture socio-politique donnée par Servius et l'époque latine. Pour un changement radical qui tienne compte de la complexité de l'opération de Virgile et de la fortune cachée de sa version, il faut attendre Dante qui reconnaît la richesse du paradigme érotique de la Didon virgilienne.

La restauration de Dante.

Dans l'ensemble de ses écrits, lorsqu'il fait allusion à la reine de Carthage, Dante adopte essentiellement la version virgilienne, ce qui marque une véritable rupture avec ses prédécesseurs et ses contemporains. De fait, dans la *Divine Comédie*, son chef-d'œuvre, en suivant son *maestro*²² qui attribue à Didon la demeure définitive des *campi lugentes*, Dante place sa Didon au milieu du cercle des luxurieux, dans la partie haute de l'Enfer, tributaire du chant VI de l'*Énéide*. Ici la tempête infernale châtie « les pécheurs charnels / qui soumettent la raison à leurs désirs ».²³ Le désir fait perdre la raison, ce qui entraîne la dégradation de l'homme et sa ruine. Comme dans le livre VI de l'*Énéide*, ici Didon apparaît également dans une liste d'*exempla* à l'instar des tourmentées homériques et virgiliennes. C'est notamment le guide de Dante, Virgile, qui renseigne son disciple sur les femmes que « l'air noir tant châtie ».²⁴ La liste de ces personnages et leur histoire nous est fondamental pour caractériser la Didon dantesque.

La première de ceux dont tu veux / savoir nouvelles', me dit-il alors, / 'fut impératrice de maints langages. / Au vice de luxure fut si rompue / que licence devint licite en sa loi / pour supprimer le blâme où elle était menée / Elle est Sémiramis dont on lit / qu'elle succéda à Ninus et fut son épouse : elle domina la terre que régit le Soudan. / L'autre est celle qui s'occit par amour / et fut infidèle aux cendres de Sychée ; puis vient Cléopâtre luxurieuse. / Vois Hélène par qui funeste

²² *Enf.*, I, 85.

²³ *Enf.*, V, 38-39. Dorénavant toute citation dans le texte en langue française de la *Comédie* sera tirée de la traduction effectuée par Lucienne Portier [Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, L. Portier (trad.), Paris, Cerf, 1987].

²⁴ *Enf.*, V, 51.

temps / se déroula, et vois le grand Achille / qui pour finir mena guerre contre
Amour. / Vois Pâris, Tristan.²⁵

Voici les traits essentiels du personnage de Didon. Elle se tua à cause de l'amour, et manqua de fidélité à Sychée. Elle brisa ainsi le *foedus*, le pacte d'amour et le respect qu'il induit. Elle a trahi son mari, son peuple, sa race, ses origines. Sa présence ici est d'autant plus remarquable qu'elle est une suicidaire et que, selon l'inflexible règlement infernal, elle devrait se trouver davantage en bas du gouffre, dans le cercle des suicides, soumise à des peines bien plus dures. En la plaçant parmi les luxurieux, Dante impute, en revanche, sa damnation exclusivement au désir désespéré qui s'empare d'elle et lui ôte la raison. C'est, en substance, la leçon de Virgile que Dante intègre dans le texte.²⁶

Cela dit, la position occupée par la reine punique dans la suite des personnages évoqués par Virgile, est à tout égard fort remarquable. Didon est précédée par Sémiramis et suivie de Cléopâtre, les trois reines formant une triade «africaine» aux coutumes déplorables.²⁷ À Sémiramis, en effet, la luxurieuse reine d'Assyrie, la légende attribue la légalisation de l'inceste. Quant à la troisième, Cléopâtre, il s'agit d'une autre reine qui par l'usage de ses charmes amoureux pervertit les plus illustres romains, César et Antoine, poussant ce dernier à trahir sa patrie. Ensuite, elle se suicida pour ne pas tomber dans les mains d'Octave. Ce schème qui associe *eros* et destruction se répète singulièrement dans les deux autres triades qui suivent. La deuxième est 'troyenne' et compte à son actif Hélène, Achille, Pâris, dont les amours causent encore la ruine d'une ville,²⁸ qui selon la lecture de l'époque était le symbole de l'Asie. La troisième triade est formée par Tristan, Paolo et Francesca, qui représentent l'Europe médiévale.

Nous avons donc trois triades différentes qui symbolisent pour Dante l'époque antique et l'époque contemporaine et surtout tout le monde connu, Afrique, Asie et Europe. Or, selon la cartographie médiévale, largement tributaire de la mappemonde du type «T en O»,²⁹ la croix du Christ se dessinant au milieu des trois continents, ces trois parties du monde représentent également trois moments

²⁵ *Enf.*, V, 52-67.

²⁶ Pour une analyse complète des parallèles entre le livre IV de l'*Énéide* et le chant V de la *Commedia*, voir C. Villa, «Tra affetto e pietà: per Inferno v», in *Lettere italiane*, n° 51/4, octobre-décembre 1999, pp. 513-541.

²⁷ Sémiramis était en effet la mythique reine de Babylone d'Assyrie au XIV^e avant J.-C. Cependant l'attribution des territoires régis par le Soudan, à savoir la Basse-Égypte avec Babylone, la rapproche du continent africain.

²⁸ N'oublions pas que Dante ne connaissait pas le grec et n'avait pas lu Homère. L'Achille de Dante n'est, donc, pas le héros intrépide de l'*Illiade*, mais le guerrier amoureux qu'on trouve dans la poésie latine, notamment chez Stace, où un Achille totalement vaincu par un amour ravageur, meurt tué par Pâris. Voir P. Toynbee, *A dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1968, pp. 4-5.

²⁹ C'est la mappemonde telle qu'elle apparaît dans les *Historiæ adversus paganos* d'Orose [I, 2] et dans les *Etymologiæ* d'Isidore [XIV, 1-4] (de ce fait appelé aussi «carte oroso-isidorienne»). Voir A. Scafi, *Il paradiso in terra. Mappa del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori, 2007.

de l'histoire humaine, concernés par des mouvements – des *translationes*, un topos très répandu au Moyen Âge³⁰ – de mœurs (ex : la *translatio studii* Athènes-Rome-Paris du XIII^e siècle), de pouvoirs (*translatio imperii*), mais aussi de vices et de décadences, selon le schéma typique de la multiplication et de la migration des langues (*translatio ydiomatis*) suite à l'épisode de la tour de Babel.³¹ Essayons maintenant d'interpréter *Enf.*, v. 52-67 à l'aune de ce que l'on vient de souligner. Nous avons au début une triade de reines africaines, qui représentent un danger pour le pouvoir constitué ou naissant : cela est bien évoqué par la figure de Sémiramis, qui fait un usage malsain de la loi et dégrade la condition morale de l'homme. Il s'agit d'une perversion de l'instrument fondamental qui assure le fonctionnement de l'autorité impériale, du pouvoir, l'émanation des lois. Aussi provoque-t-elle la ruine morale de Babylone, tout comme Didon entraîne la destruction future de Carthage, et Cléopâtre la fin de la pluriséculaire dynastie égyptienne. Au demeurant, elles constituent un péril pour la conception du pouvoir impérial qui verra en Rome sa réalisation illustre. Ce danger s'incarne, de fait, dans la violence d'un *eros* irrationnel et irrépensible qui corrompt les trois figures de souverain absolu, et qui engendre luttes internes, séparation, incompréhension. De surcroît, une simple infatuation amoureuse, qui suit un banal concours de beauté entre déesses, provoque une longue guerre causant la destruction d'une grande ville de l'antiquité. Tout compte fait, Babylone, Carthage, Troie, ces trois grandes villes splendides et somptueuses de l'Antiquité, s'écroulent à cause de la folie érotique, de la division et du conflit. Ensuite, dans une sorte de *translatio amoris* pervertie, les instances de l'amour irrationnel, dangereux, de l'Afrique et de l'Asie antiques et mythiques arrivent dans l'Europe contemporaine avec Tristan et Iseut, puis Paolo et Francesca. Le premier sous l'effet d'une passion destructrice créée par un philtre à la cour du roi Marc de Cornouaille met en danger la survie du royaume, et les amours de Paolo et Francesca, mettent fin à un mariage voulu pour assurer la paix entre les deux villes de Ravenne et de Rimini dans une Émilie-Romagne et une Italie qui sont le théâtre des guerres fratricides les plus violentes pour s'affranchir de la tutelle de l'Empire.

Toujours est-il que parmi tous ses personnages, Didon a une place dominante. Lorsque le texte revient sur l'intégralité des figures mentionnées peu avant, Didon évoque par métonymie toute la liste, « la troupe où est Didon », ³² ce qui montre bien l'importance que la reine joue dans l'imaginaire de Dante où elle est le symbole par excellence de l'*eros* coupable et violent.³³ De fait, ce symbole négatif

³⁰ Selon le *topos* de la *translatio* médiévale, lorsqu'elles atteignent leur apogée, certaines idées, instances culturelles ou institutions majeures se déplacent dans le temps et dans l'espace. Voir Dante Alighieri, *La Commedia. L'inferno*, R. Hollander (dir.), Firenze, Olschki, 2011, p. 52.

³¹ Voir A. Benucci, « De la tour de Babel à l'*ydiuma tripharium* : la carte linguistique de l'Europe romane selon le *De Vulgari Eloquentia* de Dante » in A. M. Chabrolle-Cerretini (dir.), *Romania : réalité(s) et concept(s)*, Actes du colloque international organisé par « Romania », Nancy, 6-7 octobre 2011, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, pp. 41-65.

³² *Enf.*, V, 85.

³³ Voir *Rime*, CIII, 35-36.

réapparaît dans la plus célèbre des constructions ternaires de Dante. Il s'agit de la *translatio imperii*, c'est-à-dire le déplacement de l'axe du pouvoir impérial de Troie à la Rome antique, et d'ici à « cette Rome où le Christ est romain »³⁴ de l'époque de Dante, qui doit à la fois garantir le pouvoir, l'unité, la cohésion et la paix universelle. C'est une idée dominante chez Dante qui sera développée intégralement dans la *Monarchie* et dans la *Comédie*, mais qui a ses racines dans le compendium philosophique du *Banquet*. Dans ce traité, son parcours est parallèle à celui de la passation érotique que l'on vient de décrire et Énée est son champion. Son voyage assure la naissance de Rome et, par conséquent, d'un empire garant de la paix universelle et du progrès spirituel du monde sous la régence de « ce peuple saint, auquel était mêlé le noble sang troyen, à savoir Rome ».³⁵ De plus, les deux mouvements topiques y sont rapprochés par l'évocation de la parenthèse africaine d'Énée. Dans le quatrième livre, chapitre XXVI, Dante propose une réécriture allégorico-morale des pérégrinations d'Énée comme le voyage spirituel de l'âme humaine qui passe des vices (la Crète, Trace, l'Afrique) aux vertus (le Latium). Lorsqu'il aborde la jeunesse et ses faiblesses, une place primordiale est occupée par le désir amoureux. Il est défini comme « l'appétit qui doit être chevauché par la raison »³⁶ (la formule étant totalement opposée à la présentation des luxurieux dans le cercle infernal). Pour être apprivoisée, la passion de la jeunesse doit être soumise à la raison. L'exemple cité est celui d'Énée : « Comme il fut refréné, quand, ayant reçu de Didon tant de plaisir [...] et vivant avec elle si plaisamment, il s'éloigna pour suivre une voie honnête, louable et fructueuse, comme il est écrit au quatrième chant de l'*Énéide* ».³⁷ Dans ce schéma Carthage représente le vice de la luxure duquel le héros doit partir. Si Énée maîtrise sa passion, Didon ne le fait pas et œuvre à empêcher le ravissement d'Énée et le retour à sa glorieuse mission, voulue selon Dante par la Providence divine qui élit Énée au grade de relayeur du premier passage de la passation des pouvoirs (Troie-Rome).

Une décennie plus tard le *Paradis* consacre définitivement la figure d'Énée comme porte-flambeau impérial. Didon, de son côté, y est encore l'antagoniste du dessein de la Providence, son *eros* demeure coupable. L'occasion se présente dans le ciel de Vénus, ciel de l'amour céleste, lorsque l'auteur donne la conception d'un éros positif et honnête. Ceci se fait en mettant en œuvre un grand reniement de la notion de l'amour classique et courtois, dont le symbole est encore Didon. En effet, le début du chant VIII tâche de corriger l'interprétation classique erronée à l'égard des influences de Vénus, nom que les auteurs antiques attribuaient à une déesse,

³⁴ *Purg.*, XXXII, 102.

³⁵ *Bn.*, IV, 10. Dorénavant toute citation dans le texte en langue française du *Banquet* sera tirée de la traduction effectuée par Christian Bec [Dante Alighieri, *Œuvres Complètes*, C. Bec (dir.), Paris, La Pochothèque, 1996]. Sur l'interprétation providentielle de l'*Énéide* chez Dante, voir G. Padoan, « Dante di fronte all'umanesimo letterario », in *Lettere italiane*, n° 17, 1965, pp. 237-57 ; E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 34-37 et 68-71 ; B. Nardi, *Dal 'Convivio' alla 'Commedia'*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1992, pp. 112-116.

³⁶ *Bn.*, IV, XXVI.

³⁷ *Loc. cit.*

mais qui dans l'ordre cosmique de Dante représente la troisième sphère de l'univers ptolémaïque, dont les vertus amoureuses sont inspirées par les intelligences angéliques. La mauvaise interprétation des anciens porte sur le fait que Vénus serait inspiratrice du « fol amour »,³⁸ expression technique de la poésie française et occitane (*fol amor*) qui indique l'amour sensuel (en opposition à la *fin' amor*, l'amour de l'âme que cette étoile inspire). Et pour cette « antique erreur »³⁹ ils redoutaient son influence et celle de son fils, Cupidon, qui « disaient celui-ci être au giron de Didon ». Il s'agit, conclut l'auteur, d'une mauvaise interprétation qui causa beaucoup de souffrances et de douleurs, dont les lamentations s'étendent éternellement dans le cercle des luxurieux. Par la suite, un représentant de l'ancienne école de la poésie érotique profane, le troubadour Fouquet de Marseille, renie l'amour courtois dont il a été le chantre pour lui préférer l'amour céleste. Il dit que son ardeur d'amour n'était pas moins forte que celle de Didon : « car plus ne brûla la fille de Belus / faisant peine à Sychée et à Créuse »,⁴⁰ On rajoute un détail considérable, son amour fut cause de douleur non seulement pour Sychée, mais aussi pour Créuse, la première femme d'Énée : de par sa folie amoureuse, Didon aurait pu, en effet, rendre vain son sacrifice, c'est-à-dire sa propre mort semi-volontaire qui lui permet de partir.⁴¹ Par cette ultime citation, Dante parachève sa relecture téléologique de l'épopée d'Énée au bénéfice de l'empire chrétien de son époque et fige résolument la reine de Carthage dans le rôle d'ennemie jurée de l'autorité impériale et de son unité.

Conclusion

Dante attribue donc à Didon le rôle de l'antagoniste nécessaire, à l'instar de Brutus, Cassius et Judas, punis dans l'enfer le plus noir,⁴² dont la faute est grave et pourtant nécessaire (à la grandeur de l'empire romain, à la Rédemption). De fait, son erreur entraîne le rétablissement d'Énée qui peut se diriger vers les côtes italiennes. Aussi, la Didon de Dante incarne-t-elle un modèle érotique destiné à être entièrement amendé dans le *Paradis*. De cette manière, il juge et punit comme Virgile, et la reine souffre les tourments éternels dans le cercle des luxurieux. Ainsi comprenons-nous de quelle manière la Didon de Dante se rapproche de la Didon virgilienne : non seulement Dante est le restaurateur de cette dernière, mais il nous donne aussi des indices pour enfin démêler la question de la *culpa* de son amour pour le héros troyen dans l'*Énéide*. Dans ce poème Didon connaît l'histoire d'Énée et sait que son destin est de partir pour l'Italie. Cependant, elle s'y oppose de tout son être, jusqu'à en devenir folle et à recourir à la sorcellerie, avant de mourir. La *culpa* de son éros est, donc, celle d'une lecture erronée, d'une mauvaise intellection

³⁸ *Par.*, VIII, 3.

³⁹ *Par.*, VIII, 6.

⁴⁰ *Par.*, IX, 97-99.

⁴¹ *Æn.*, II, 776-791.

⁴² *Enf.*, XXXIV, 61-67.

du monde qui va contre le destin et qui sépare au lieu d'unir. Tout compte fait, la *culpa* que Virgile ne cesse d'attribuer à Didon n'est donc pas l'*impudicitia* en tant qu'elle s'oppose à l'*univiratus*, elle réside plutôt dans l'erreur qui consiste à prendre pour un mariage licite, donc effectif socialement, un enchantement de Junon dans la caverne qui validerait une passion furieuse et qui voudrait ainsi détourner le sort.⁴³

La thèse que nous soutenons ici et qui tend à atténuer le poids de l'éthos traditionnel romain dans la condamnation de Didon s'appuie sur la connaissance que nous avons de la société latine aux aurores de l'empire. De fait, l'historiographie ancienne et moderne insiste sur la restauration menée par Auguste du *mos maiorum* républicain, dont l'*univiratus* est une valeur reconnue ; cependant, force est de constater que, dans les effets, celle-ci n'était pas systématique. On remarque, par exemple, que dans la république tardive on divorçait de plus en plus et on se remariait après. Ceci devient une pratique courante à l'époque augustéenne. L'empereur lui-même était le troisième mari de Scribonia, sa deuxième femme. La vertueuse impératrice Livie, quant à elle, n'était pas une *univira* non plus. La dévotion à un seul mari jusqu'à la mort n'est plus le garant nécessaire de la probité d'une femme. Ceci est la conséquence d'une adaptation de la société romaine aux changements sociaux qui ont lieu dans l'empire. Dans le souci de protéger la classe sociale sénatoriale des intrusions des nouveaux riches et des étrangers, et ainsi de favoriser la procréation et les unions au sein du même rang, les lois augustéennes sur les mariages (*Lex Iulia de maritandis ordinibus* et la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*) finissent par pénaliser les femmes si elles ne se remarient pas.⁴⁴

De ce fait, aucun mépris ne transparaît dans l'*Énéide* à l'égard des femmes mariées plusieurs fois, comme le montre, entre autres, l'épisode où Andromaque, qui avait été mariée à Hector, Néoptolème et Hélénos, est traitée avec bienveillance.⁴⁵ Ce n'est donc pas le remariage en soi qui est blâmé. C'est plutôt le fait que la *passio* amoureuse soit élevée au rang de mariage social que Virgile semble condamner. Quignard⁴⁶ rappelle, en effet, que la morale augustéenne interdit toute superposition entre *amor* et *societas*. Telle est la cause de l'exil de Julie et d'Ovide, défenseur des sentiments, de la réciprocité de la *voluptas*. En conclusion, la figure de la Didon virgilienne n'est pas construite par opposition au modèle ancien de la *matrona romana*, comme on l'a reproché à Virgile. Elle n'est pas une *Lucretia* ou une *Cornelia* ratée. Elle est une reine, une impératrice qui tombe dans le malheur. Son personnage doit se comprendre comme le pendant – et l'antithèse – de l'*imperatrix*, la divine Livie, troisième femme d'Auguste, qui

⁴³ *En.*, IV, 160-172.

⁴⁴ Voir M. Bénabou, « Pratique matrimoniale et représentation philosophique : le crépuscule des stratégies », in *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, n° 42/6, novembre-décembre 1987, pp. 1255-1266 ; G. Rizzelli, *Lex Iulia de adulteriis*, Bari, Edizioni del Grifo, 2006.

⁴⁵ *En.*, III, 294-343 ; 485-505.

⁴⁶ QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 20-22.

garantira par son fils Tibère la continuité de l'empire, ou encore la fille d'Auguste, Julie, qui accomplit son devoir envers la *societas* et l'État en se mariant trois fois pour assurer la dynastie et donc l'unité de l'empire et la paix. Le tout premier acte sénatorial qui suit la proclamation d'Octave au titre d'Auguste est, de fait, la fermeture du temple de Janus, car la paix que le poète latin attend et prévoit depuis ses premières compositions est enfin arrivée. Auparavant, une grande guerre civile avait opposé pendant plus de dix ans les deux Romains les plus illustres, Antoine et Octave, et ainsi deux parties de l'empire, deux civilisations, l'Orient et l'Occident, la dernière redoutant la séparation, la perte des nouvelles provinces ou bien l'intrusion de coutumes orientales qui avaient la réputation d'être lubriques et dont on craignait qu'elles ne corrompent les mœurs de Rome. Ce même risque «oriental» avait déjà effrayé les *optimates* au moment de la liaison entre César et Cléopâtre. Dès lors, derrière le personnage de la Didon virgilienne, on retrouve plutôt Cléopâtre, la reine orientale dont la lascivité avait corrompu Antoine, le détournant de son devoir envers Rome et envers Octavie (*romanitas*), pour le confiner en Afrique, dans une union illégitime et pernicieuse. Voici donc la ligne anti-orientale d'Auguste et de Virgile.

Au demeurant, la *culpa* de Didon est l'*eros* illégitime qui cause des luttes intestines et qui réveille le cauchemar de la toute récente guerre civile. C'est le message que la création poétique de Virgile nous lègue, en dépit de l'histoire. Ceci est également ce que le génie de Dante parvient à mettre en évidence, bien que Didon ait été choisie par les auteurs chrétiens pour incarner la chasteté. Son humanisme chrétien et prophétique est donc incroyablement proche de l'esprit virgilien.

LA MESSA A MORTE DI EROS: ANTEROS SIVE CONTRA AMOREM DI BATTISTA FREGOSO

NELLA BIANCHI BENSIMON
Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

L' *Anteros sive contra amorem*, datato 10 maggio 1476, fu pubblicato per la prima e unica volta a Milano da Leonardo Pachel, non è stato rintracciato nessun manoscritto di questo dialogo di cui sto attualmente curando una nuova edizione.¹

Nell'incunabolo il dialogo è preceduto da una xilografia, più volte edita, che propone una *mise en abîme* della tesi sostenuta.² Eros è legato ad un albero, ha gli occhi bendati, le sue armi, l'arco e le frecce, si trovano ai suoi piedi, a pezzi e ormai inutili. Eros è vinto, umiliato. Appesi ai rami dell'albero sventolano dei sottili stendardi, con delle iscrizioni: *matrimonium*, *oratio*, *negotia*, *abstinentia*, matrimonio, preghiera, zelo, astinenza, sono i rimedi alle tentazioni dell'amore. In primo piano invece si trovano, personificate da figure femminili, le conseguenze nefaste dell'amore: *inopia*, *gelotya*, *derisio*, *luctus*, povertà, gelosia, derisione, lutto. Su uno dei lati di Eros imprigionato si trova un diavolo che tiene un ometto trafitto da una freccia, l'immagine è sormontata dall'iscrizione « Mors □terna »: è la vittima dell'amore promessa alla morte per l'eternità. Sull'altro lato appare uno scheletro che esce da una bara con pala e piccone. L'iscrizione sulla bara, « Inmatura », rimanda anch'essa alla morte prematura che attende coloro che soccombono all'amore.

In basso a sinistra, in disparte, un piccolo personaggio, leggermente sorridente, vestito come un soldato, con armatura e speroni, tiene in mano una penna e sulle ginocchia un libro aperto. Osserva la scena e scrive. È la rappresentazione dell'autore Battista Fregoso, o Campofregoso, soldato e uomo politico prima ancora di essere un letterato. Battista nasceva a Genova il 2 febbraio 1452 da Pietro Fregoso (1417-1459) e da Bartolomea Grimaldi, morirà a Roma il 7 agosto 1504.

¹ Ho localizzato trentadue copie conservate in biblioteche europee e statunitensi. Nell'*Incunabula Short Catalogue* sono repertoriati trentatre esemplari, ma la Staatsbibliothek di Berlino non conserva l'*Anteros sive contra amorem* di Fregoso, ma la traduzione francese di Thomas Sebillet pubblicata nel 1581. T. Sebillet, *Contramours. L'Anteros, ou contramour de messire Baptiste Fulgose, iadis duc de Gennes. Le dialogue de Baptiste Platine, gentilhomme de Crenmone, contre les folles amours. Paradoxe contre l'amour*, Paris, Gilles Bey, Martin le Jeune, 1581.

² E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, [Studies in Iconology], Introduzione di Giovanni Previtali, Traduzione di Renato Pedio, Torino, Einaudi, 1975, p. 177. L'immagine della xilografia è riprodotta e commentata anche da M. Gabriele in A. Alciato, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, p. 392. J. Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz, 1979, p. 65.

Discendeva da un'illustre famiglia genovese, i Campofregoso, che ha avuto un'influenza considerevole nella vita politica della Repubblica tra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo, annoverando ben 13 dogi tra i quali il più noto, Tommaso di Campofregoso, ha ricoperto la carica per una durata complessiva di 13 anni.³ Sostenuto dagli Sforza, Battista a sua volta diventa doge della Repubblica di Genova dal novembre 1478 fino al novembre 1483 quando verrà rovesciato e sostituito dallo zio Paolo Fregoso. Di lui ci resta, oltre l'*Anteros sive contra amorem*, il più noto *Dictis factisque memorabilis liber*, una raccolta di episodi o aneddoti memorabili tratti dalla storia antica o da epoche più recenti sul modello dei *Factorum dictorumque memorabilium libri IX* di Valerio Massimo.⁴ Entrambi i testi, l'*Anteros* e il *Dictis factisque* testimoniano una vasta cultura e una metodicità che mira all'eshaustività.

³ L'ascensione dei Campofregoso comincia con Domenico, doge dal 1370 al 1378, e soprattutto come lo segnala il cronista Giovanni Stella, con Pietro I l'ammiraglio che comandava la flotta genovese al momento della sua vittoria a Cipro contro i Veneziani nel 1383. Battilana Natale nella *Genealogia delle famiglie nobili di Genova* riporta le seguenti date sulla successione al dogato dei Campofregoso. Il primo a ricevere l'investitura è stato, come ho detto, Domenico di Rolando, doge dal 1370 al 1378, il figlio Giacomo è eletto il 3 agosto 1390 e destituito il 6 aprile 1391; Pietro I fu doge per un solo giorno, il 13 giugno 1393; Tommaso ottiene il dogato una prima volta dal 4 luglio 1416 al 2 dicembre 1421 e una seconda volta dal 2 febbraio 1436 al 29 gennaio 1443; Giano I di Bartolomeo, rivestì la carica suprema della repubblica dal 31 gennaio 1447 al 16 dicembre 1448; Ludovico di Bartolomeo, fratello di Giano I, riceve la porpora alla morte del fratello ed è sostituito l'8 dicembre 1450 da Pietro II, figlio di Battista I e padre di Battista II (autore dell'*Anteros*) che mantiene il dogato fino all'11 maggio 1458; l'8 luglio 1461 Spinetta diventa doge per qualche settimana poiché il 24 luglio gli succede Ludovico Fregoso, doge per la seconda volta, lo sarà di nuovo per una terza volta dal 18 giugno 1462 all'8 gennaio 1463, quando verrà rovesciato da Paolo Fregoso di Battista I, zio di Battista II, doge per tre volte, tra il 1462 e 1488: dal 14 maggio al 18 giugno 1462, dal 3 gennaio 1463 al 18 aprile 1464, dal 25 novembre 1483 al 25 novembre 1488; Battista II riveste la porpora dogale dal 1478 al 1483; Giano II di Tommasino è eletto nel mese di giugno 1512 fino al maggio del 1513; infine Ottaviano figlio d'Agostino doge dal giugno 1513 al giugno 1515. N. Battilana, *Genealogia delle famiglie nobili di Genova*, Genova, Tipografia Fratelli Pagano, 1825, rist. anast. Bologna, Forni, 1971, I, tav. Campofregoso e *Tavola cronologica dei dogi di Genova anteriori al 1528*. A. F. Trucco, *Antiche famiglie genovesi*, A. Formi, 1927. Su Tommaso Campofregoso: G. Petti Balbi, « La celebrazione del potere. L'apparato funebre per Battista di Campofregoso », in *Governare la città: pratiche sociali e linguaggi politici a Genova in età medievale*, Firenze, University Press, 2007, pp. 323-334. G. Petti Balbi, « Un episodio di affermazione signorile: i Campofregoso in Lunigiana nel Quattrocento (1421-1484) », in E. Vecchi (a cura di), *Papato, stati regionali e Lunigiana nell'età di Nicolò V*, Memorie dell'Accademia lunigianese "Giovanni Capellini", LXXIII, 2003, pp. 359-398. G. Petti Balbi, « Tra dogato e principato », in D. Puncuh (a cura di), *Storia di Genova. Mediterraneo, Europa, Atlantico*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2003, pp. 287-295. P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, I-II, s.v. *Campofregoso, Tommaso*. F. Sassi, « Signorie liguri. I Campofregoso in Lunigiana », in *Giornale storico e letterario della Liguria*, VI (1928), pp. 1-15. Sul doge Pietro I, padre di Tommaso: A. Borlandi, « Ragione politica e ragione di famiglia nel dogato di Pietro Campofregoso », in *La storia dei Genovesi*, IV, Genova, 1984, pp. 353-402.

⁴ Baptista C. Fulgosus, *Factorum ac dictorum memorabilium*, Londres, British Library, ms. Bibl. Harl. 3878, p. 1. Battista Fregoso scrisse quest'opera in volgare, fu poi tradotta in latino da Camillo Gilino e pubblicata per la prima volta a Milano nel 1509, conobbe in seguito numerose edizioni: Baptista Fulgosus, *Dictis factisque memorabilibus collectanea a Camillo Gilino latina facta*, Mediolani, Jacopo Ferrario, 1509. Il manoscritto autografo di Fregoso è un *unicum*, faceva parte della collezione Robert Harley venduta all'Inghilterra nel 1753 ed è conservato alla British Library.

La xilografia anticipa l'esito del dialogo diviso in due libri. Nel libro I Piatino tenta di convincere Battista della perniciosità dell'amore, nel libro II ai due amici se ne è aggiunto un terzo, Claudio di Savoia, i tre interlocutori tenteranno di determinare le ragioni che sono all'origine dell'amore e del desiderio. I loro interventi compongono un ricco mosaico delle diverse teorie che da secoli si sono tramandate sull'amore e sul desiderio erotico tramite poeti, filosofi, Padri della Chiesa, e che Fregoso mette in relazione con le teorie medico-filosofiche. L'articolazione del dialogo tende alla progressiva affermazione della tesi finale che è l'irrevocabile condanna dell'amore.

Il titolo dell'opera *Anteros sive contra amorem*, anticipa la conclusione e potrebbe sembrare pleonastico se non tradisse una volontà di includere un riferimento ad Anteros, la divinità omonima che alla fine del XV secolo aveva già dietro di sé una lunga tradizione. Fin dall'antichità Anteros era rappresentato in coppia con il fratello Eros, rispetto al quale poteva incarnare o il dio garante dell'amore reciproco e vindice dell'amore disprezzato, o il dio distruttore della passione erotica.⁵ Tra le testimonianze più antiche di questo duplice ruolo attribuito ad Anteros, figura quella di Pausania che parla di due altari dedicati ai due fratelli: uno eretto ad Atene per commemorare il suicidio del giovane Meles che disperato a causa dell'indifferenza che gli dimostra l'amato Timagora, si suicida gettandosi nel vuoto ed è poi seguito nella morte dall'amante in preda al rimorso. Il viaggiatore-geografo racconta inoltre che i due fratelli sono invece rappresentati in conflitto su un bassorilievo situato nel ginnasio di Elis, dove Anteros è raffigurato mentre tenta di strappare una palma di mano ad Eros.⁶ La rappresentazione di Anteros ed Eros come compagni inseparabili è quella che ha conosciuto la più grande fortuna nel Rinascimento sia in Italia che in Francia grazie alla diffusione dei *Discorsi* di Temistio attestata dal numero considerevole di manoscritti superstiti.⁷ Nell'*Oratio* XXIV per convincere il suo uditorio di Nicomedia che la filosofia e la retorica si completano l'una con l'altra, Temistio si serve dell'immagine di Eros che per poter crescere ha bisogno di aver accanto il fratello Anteros che mitiga la sua intemperanza. Se uno dei due viene a mancare, l'altro deperirà.⁸

Nei secoli Anteros ha alternativamente rivestito questi due ruoli: quello di una divinità vindice delle offese arrecate da Eros, oppure protettrice dell'amore reciproco. La testimonianza più antica di quest'ultima accezione si trova nel *Fedro* (255d). Socrate spiega che un ragazzo amato è indotto ad amare a sua volta, poichè

⁵ R. V. Merrill, «Eros et Anteros», in U. Langer et J. Miernowski (sous la direction de), *Anteros*, Actes du Colloque de Madison, mars 1994, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 27- 59.

⁶ Pausanias, *Graecia descriptio*, éd. de Herman Hitzig, Leipzig, Reisland, 1896, I, 30 et VI, 23, 3, 5, citato da R. V. Merrill, « Eros et Anteros », *op. cit.*, pp. 29-30.

⁷ *Ibid.*, pp. 39-40. Nel commento all'*Eneide* Servio spiega che Didone abbandonata e sul punto di darsi la morte invoca *Anteros* il dio vindice degli amanti negletti. G. Thilo – H. Hagen, *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Hildesheim, G. Olms, 1961, 2 vol., I, p. 559 (IV, 520).

⁸ Themistius, *Themistii orationes ex codices mediolanensis emendatae*, Wilhelm Dindorf (éd.), Lipzig, C. Knobloch, 1832, p. 367, Or. XXIV, citato da R. V. Merrill, « Eros et Anteros », *op. cit.*, p. 38.

l'amore genera l'amore.⁹ Secondo R. Merrill il manoscritto generalmente accettato propone: « τὸ □'Ερωτος εἶδωλον ἀντέρωτα », « contramore dell'immagine d'amore », dove il termine ἀντέρωτα, « contramore » dovrebbe designare l'amore reciproco.¹⁰ Nel *De Natura deorum* (III, 23, 59 et 60), Cicerone assegna ad Anteros un posto nella teogonia quando afferma che questo dio è figlio di Venere e di Marte.¹¹ Contrariamente ad Eros, quasi sempre rappresentato alato e armato di arco e frecce, Anteros non ha mai avuto attributi specifici e il suo culto non si è mai imposto, ecco perché attraverso i secoli ha mantenuto sempre una sorta di ambiguità: talvolta alleato, talvolta avversario del fratello gemello Eros.

Per quanto riguarda l'opera di Fregoso il termine *Anteros* va interpretato però in senso etimologico: ἀντί, contro, in opposizione a, ἔρως, amore, passione. In tale prospettiva l'*Anteros* si configura come l'estrema appendice di una tradizione propria ai letterati umanisti in cui l'amore era considerato come un fattore di alienazione della *ratio* maschile e in cui la condanna dell'amore rimaneva nell'ambito laico ed intellettuale senza fare della donna una *imago diaboli*. La tesi antierotica difesa nel dialogo dell'autore genovese è lontana dal neoplatonismo ficiniano che tanta importanza avrà invece nella riflessione sulla donna e sull'amore condotta nella trattatistica amorosa del '500. Fregoso conosceva il pensiero e l'opera di Ficino il *Commentarium in Convivium Platonis*, la cui redazione è da collocare tra il novembre 1468 e il luglio 1469, circolava fin dal 1480 e fu pubblicato per la prima volta nel 1484. Il *volgarizzamento* del *Commentarium*, il *De Amore*, che sarà stampato solo nel 1544, era stato composto da Ficino nel corso dell'anno 1474.¹²

All'inizio e alla fine di ciascuno dei due libri, l'autore interviene rapidamente per fornire al lettore brevi informazioni sul momento e sul luogo dove si svolge il dialogo, per segnalare il passare del tempo e gli spostamenti dei personaggi. Conformemente alle innovazioni apportate dalla ripresa dei modelli ciceroniani all'epoca umanista, il dialogo si svolge su due giorni, ad ogni giorno corrisponde un libro. Nel I libro Piatino Piatti e Battista Fregoso si ritrovano a Milano, nella casa di Battista, probabilmente intorno al 1485. L'interno non è descritto ma lo si immagina calmo e rasserenante. Piatino sorprende l'amico immerso nella lettura dei sonetti di Petrarca, il dialogo prende l'avvio dalla perplessità che la lettura dei sonetti suscita in Battista: come spiegare che un uomo dotto come Petrarca, « questo legiadro poeta », sia stato vittima dell'amore? Cosa pensare della vita degli

⁹ « En la présence de l'autre il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon: il éprouve un « contre-amour » image réfléchie de l'amour ». R. V. Merrill, « Eros et Anteros », *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ « Cupido primus Mercurio et Diana prima natus dicitur; secundus Mercurio et Venere secunda; tertius, qui idem est Anteros, Marte et Venere terti ». Cicéron, *De Natura deorum*, traduit et commenté par Clara Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2002, III, XXIII, 60.

¹² M. Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956. Introduction, pp. 11-131, per la data della redazione del *Commentarium*, pp. 11-48.

innamorati?¹³ Nel libro II è Battista che si reca a casa di Piatino e lo trova in compagnia di Claudio di Savoia. Gli interlocutori sono poco numerosi: due nel libro I, tre nel libro II. Sono uomini colti, uniti da un legame di amicizia, la loro *sodalitas* è garantita da una medesima appartenenza ad un'élite socio-culturale, l'*urbanitas* dei loro scambi impedisce l'emergere di un rigido dogmatismo, il *topos* della modestia, cui ricorrono alternativamente tutti gli interlocutori, dissimula le rispettive competenze. Le circostanze che presiedono al dialogo sono appena delineate ma permettono di presentarlo come un *usus disputandi* quotidiano: sono queste alcune delle caratteristiche del dialogo filosofico quale era stato inaugurato dalla tradizione neoplatonica che Macrobio e Plutarco avevano codificato rispettivamente nei *Saturnalia* e nel *Questionum convivalium libri IX* e che attraverso Cicerone era pervenuto ai letterati umanisti.¹⁴ *Anteros* è uno dei rari dialoghi in volgare del XV secolo esemplato sulla tipologia dei dialoghi ciceroniani e dedicato alla tematica amorosa. La contestualizzazione di *Anteros*, molto simile a quella del *De Oratore* ciceroniano, rispetta la verosimiglianza indispensabile alla credibilità: due condizioni necessarie per persuadere il lettore della validità della tesi antierotica sostenuta nel testo.

Bisogna aspettare il XVI secolo per assistere all'affermazione dei dialoghi in volgare e alla teorizzazione di questo genere letterario e dell'arte della conversazione che sarà formulata per la prima volta da Giovanni Pontano nel *De*

¹³ *Anteros*, a4. La fortuna dei *Trionfi* e del *Canzoniere* di Petrarca tra il XV e il XVI secolo è stata come è noto considerevole. Michele Carlo Marino segnala che tra il 1470 e il 1600 sono attualmente attestate 281 pubblicazioni del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, di cui il 65,6% sono italiane e essenzialmente edita a Venezia e il 34,4% straniere. Per la fine del XV abbiamo, dopo l'*editio princeps* di Vindelino da Spira nel 1470, quella milanese d'Antonio Zaroto nel 1473 e d'Ulrich Scinzenzeler – socio di Leonardo Pachel che nel 1496 stampava l'*Anteros* – nel 1494. M. C. Marino, « Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane del *Canzoniere* e dei *Trionfi* », in M. Santoro, M. C. Marino, M. Pacioni, *Dante Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle « tre corone »*, Roma edizioni dell'Ateneo, 2006, p. 55. Per la descrizione delle edizioni di Antonio Zaroto e di Ulrich Scinzenzeler: M. Gazzotti, « Il Petrarca nella prima edizione milanese di Antonio Zaroto », in G. Petrella (a cura di), *Il fondo petrarchesco della biblioteca trivulziana. Manoscritti e edizioni a stampa (secc. XIV-XX)*, Milano, Vita e Pensiero, 2006. A. Ledda, « Gasparo Visconti filologo petrarchesco: l'edizione Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1494 », *ibid.*, pp. 68-70. Sulla fortuna di Petrarca nel Quattrocento rimane fondamentale il lavoro di C. Dionisotti, « Fortuna del Petrarca nel Quattrocento », in *Italia Medievale e Umanistica*, XVII, 1974, pp. 61-113. Si veda inoltre G. Savoca, « I testimoni manoscritti e le stampe », in *Il "Canzoniere" di Petrarca. Tra codicologia ed ecdotica*, ch. IV - Firenze, Olschki, 2008, pp. 97-129. J. Balsamo, « Chi leggeva le cose volgari del Petrarca nell'Europa del '400 e '500 », *La Bibliofilia*, CIV, 2002, pp. 247-266. F. Tateo, « Sulla ricezione umanistica dei *Trionfi* », in C. Berra (a cura di), *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), pp. 375-401. F. Tateo, « Nota su Petrarca e l'umanesimo volgare », *Italianistica*, 2, 2004, pp. 179-184. Nel XV secolo i duchi di Milano possedevano la preziosa biblioteca del Petrarca che i Visconti avevano preso ai Carrara, signori di Padova dopo aver conquistato la città nel 1388. M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 4.

¹⁴ S. Prandi, *Scritture al crocevia. Il dialogo letterario nei secc. XV e XVI*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 1999, pp. 169-177.

sermone pubblicato nel 1509.¹⁵ Qualche decennio più tardi la riflessione sulle convenzioni e sullo statuto del dialogo occuperanno l'attenzione di buon numero di letterati, basti pensare al *De dialogo liber* di Sigonio (1562), alle *Avvertenze nel tesser dialoghi* di Orazio Toscanella (1567), all'*Apologia dei dialoghi* di Sperone Speroni (1574) o ancora al *Discorso dell'arte del dialogo* del Tasso (1585). Nel Cinquecento diversi dialoghi in volgare saranno centrati sulla tematica amorosa: *Gli Asolani* di Pietro Bembo, il libro IV de *Il libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, o ancora il *Dialogo dell'infinità d'amore* di Tullia d'Aragona.¹⁶ Ma nel XV secolo in questo ambito della cultura italiana brilla solo, o quasi, il genio di Leon Battista Alberti. Nel Quattrocento non solo i dialoghi in volgare sono rari ma inoltre pochi tra questi sono dedicati alla tematica amorosa: *Deifira*, *Sofrona* di Leon Battista Alberti, il *Dyalogo d'amore* di Filippo Nuvoloni e l'*Anteros* di Fregoso.¹⁷ Di questi dialoghi l'unico ad essere costruito secondo il modello ciceroniano è l'*Anteros*. Contrariamente al *Deifira* e al *Dyalogo d'amore*, quest'ultimo si iscrive in un contesto realistico: è animato da interlocutori che hanno un'esistenza concreta, non sono astrazioni o simboli, e si svolge in un luogo ben identificato: Milano. Altri due dialoghi di poco anteriori all'*Anteros* presentano delle analogie contenutistiche e formali con il testo di Fregoso, ma sono scritti in latino: il *De Amore* di Bartolomeo Sacchi, detto Platina, e l'*Anterotica* di Pietro Cavretto, alias Petrus Haedus o Pietro Edo. I tre dialoghi sviluppano una tesi risolutamente antierotica.¹⁸ La grande

¹⁵ Sul ruolo archetipico del *De Sermone* di Giovanni Pontano nell'elaborazione di un'arte della conversazione come espressione di una civiltà perfezionata quale è rappresentata in opere come *Il libro del cortegiano* di Castiglione, *Il Galateo* di Della Casa o ancora ne *La civil conversatione* di Stefano Guazzo: A. Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007.

¹⁶ A. Paternoster sintetizza così l'evoluzione del genere dialogico a partire dal XV secolo: « En tant que laboratoire de pensée, le dialogue du début du XV^e siècle se situe au commencement d'une période de deux cents ans, pendant laquelle sa suprématie en tant que genre théorique sera hors discussion. Au XVII^e siècle, les forces du dogmatisme religieux (la Contre-réforme) et politique (la domination espagnole de l'Italie) le pousseront vers un déclin rapide; mais le genre continuera de connaître le succès ailleurs aux XVII^e et XVIII^e siècles, en France et en Angleterre surtout. Au siècle suivant, il sera remplacé par une autre forme d'objectivité, celle de la preuve scientifique et de l'argumentation. La communauté scientifique échange des idées, incessamment; elle organise des débats, des colloques, des projets de recherche polycentriques. Elle est profondément dialogique, en ce qu'elle accumule, accepte ou réfute les points de vue. Mais chaque point de vue est univoque: le lecteur sait exactement que le point de vue exprimé est celui de l'auteur ». A. Paternoster, «Point de vue et politesse dans les dialogues de l'humanisme florentin», in *Les Conférences du Collège de France*, conferences-cdf.revues.org/177, § 22.

¹⁷ In questo ambito brilla solo, o quasi, il genio di Leon Battista Alberti i cui scritti coprono una gran parte del secolo: dal celebre *De familia* steso agli inizi degli anni '30, al tardo *De iciarchia* redatto probabilmente intorno al 1468-1469. Tra i due il *Theogenius* (1440), le *Profugiorum ab aerumna* (1441-1442), la *Cena familiaris*, e *Deifira*. Per la prima metà del secolo bisogna menzionare *La vita civile* di Matteo Palmieri (1439), fortemente debitrice del *De familia* albertiano. Nella seconda metà del secolo i dialoghi in volgare sono ancora più rari, a parte il *De iciarchia* possiamo citare: *Il Filotimo dialogo tra la testa e la berretta*, di Pandolfo Colenuccio, scritto probabilmente intorno al 1497, ma pubblicato solo nel 1594, un brevissimo dialogo di Francesco Bandini, pubblicato solo nel 1956 par Paul Oscar Kristeller, il *Dyalogo d'amore* di Filippo Nuvoloni (1474) e naturalmente *Anteros*.

¹⁸ Non esistono, a mia conoscenza, edizioni recenti del *De Amore* o *Contra amores* di Bartolomeo Sacchi, detto il Platina, *De Amore*, Milano, Antonius Zarotus, 1481, né degli *Anterotica* di Pietro Cavretto detto Petrus Haedus, *Anterotica sive de amoris generis*, Treviso, Gerardus de Lisa Flandria, 1492. Su

originalità dell'*Anteros* risiede però nel fatto che è scritto in volgare e la tesi antierotica alla quale aderiscono tutti gli interlocutori è sostenuta da una riflessione medico-filosofica sull'origine dell'amore e del desiderio. Quindi, non solo Battista Fregoso applica alla lingua volgare scelte retoriche e epistemologiche proprie ai modelli ciceroniani, ma inoltre apre al volgare quei campi del sapere tradizionalmente riservati al latino. *Anteros sive contra amorem* costituisce dunque un'importante testimonianza della progressiva volgarizzazione del sapere medico-scientifico.

Quanto all'argomentazione antierotica, senza affrontare in questa sede l'analisi del funzionamento del dialogo, mi limiterò a ricordarne sinteticamente il contenuto. Per riprendere i termini di Massimo Ciavolella, l'*Anteros* non è solo una riflessione sulla problematica amorosa ma è una sorta di « repertorio erudito » sull'amore. In un centinaio di pagine Fregoso ha condensato l'essenziale dell'eredità letteraria e filosofica dell'antichità.¹⁹

Nel libro I il dialogo tra Battista e Piatino illustra elementi in favore e contro l'amore. A Battista spetta il compito di difendere l'amore affinché, dice Piatino, «amore, contra il quale già mi pare arò a dire, senza essere diffeso non condaniamo».²⁰ Fin dalle prime battute, in opposizione alle teorie platoniche e neoplatoniche, all'amore viene negata una qualsiasi valenza ideale di *motus ad perfectionis*. L'amore, dice Piatino, è «un desiderio ovvero sfrenato appetito con

Bartolomeo Sacchi si vedano gli Atti del Convegno Internazionale che si è tenuto a Cremona nel 1981 in occasione della data anniversario del quinto centenario della morte, *Bartolomeo Sacchi il Platina (Piadena 1421-Roma 1481)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il V centenario (Cremona 14 – 15 novembre 1981), a cura di A. Campana – P. Medioli Masotti, Padova, Antenore. Sulle redazioni del dialogo di Platina, A. Tissoni Benvenuti, « Due schede per il Platina », *ibid.*, pp. 209-220. Su *Anterotica sive de amoris generibus*, di Pietro Edo, M. Ciavolella, « Trois traités du XV^e siècle italien sur *Anteros* », *op. cit.*, pp. 61-73. S. Adam, « The *Anterotica* of Petrus Haedus: A fifteenth Century Model for the Interpretation of Symbolic Images », in *Renaissance and Reformation*, II, 1978, n. 2, pp. 111-126. Francesco de Nicola, Introduzione a P. Hedo, *Il rimedio amoroso*, Ravenna, Longo, 1978, pp. 19-23.

¹⁹ Elenco qui alcuni autori e opere citati in *Anteros*. Sant'Ambrogio: *Heptameron*; Sant'Agostino: *Confessiones*, *De Civitate Dei*, *Divinatione daemonum*; Alessandro d'Afrodisia: *Problemata*; Apuleio: *Apologia*, *De Platone*, *Metamorphoses*; Aristotele: *Ethica ad Nicomachum*, *Oeconomica*, *Perymeneias*, *De animalibus*; Avicenna: *Canon*; Boccaccio: *De genalogia deorum gentilium*; Cicerone: *Cato Maior*, *De officiis*, *De republica*, *Paradoxa stoicorum*, *Pro Murena*, *Tusculanae*, *De natura deorum*, *De finibus*, *De amicitia*, *De oratore*; Dante: *Divina Commedia*; Diogene Laerzio: *Vitae philosophorum*; Galeno: *De semine*; San Girolamo: *Epistulae*, *Opera exegetica*; San Giovanni: *Apocalypsis*; Giovenale: *Satyrae*; Gregorio Magno: *Moralia*; Ermete Trimegisto: *Corpus Hermeticum*, *Asclepius*; Orazio: *Odes*, *Epistulae*, *Satyrae*; Sant'Isidoro: *Liber de summo bono* (*Sententiarum libri tres*); Lattanzio: *Divinae Institutiones*; Lucrezio: *De rerum natura*; Macrobio: *Commentarii in somnium Scipionis*, *Saturnalia*; Ovidio: *Ars amandi*, *Epistulae*, *Metamorphoses*, *Remedia amoris*, *Amores*, *Herodiades*; Petrarca: *Canzoniere*, *Trionfi*; Platone: *Phaedrum*, *Convivium*; Plauto: *Asinaria*, *Cistellaria*; Plinio: *Naturalis Historia*; Plotino: *De pulchritudine*; Plutarco: *Apophthegmata Laconica*, *Vitae, Moralia*; Porfirio: *De philosophia ex oraculis haurienda*; Properzio: *Elegiae*; Seneca: *Ad Lucilium*, *Agamemnon*, *Controversiae*, *De brevitate vitae*, *De tranquillitate animis*, *Hyppolitus*, *Octavia* [Pseudo-Seneca]; Svetonio: *De vita duodecim Caesarum libri*; Terenzio: *Andria*, *Eunuchus*; San Tommaso: *Expositio libri Peryermeneias*; Virgilio: *Aeneis*, *Georgicae*, *Bucolicae*.

²⁰ *Anteros*, a5r.

luxuria congiunto, incitato dall'ocio e lascivia».²¹ Ne adduce quindi le prove denunciando, contro Battista, il comportamento ridicolo e immorale degli innamorati, che ballano, cantano, si profumano, sono imprudenti e viziosi. Battista intercede in favore dell'amore e, per scagionarlo dalle accuse dell'amico, difende l'idea di una *medietas*, una sorta di giusto mezzo: «Né credo tu mi niegerai in ogni cosa la mediocrità esser virtù e l'eccesso vicio», afferma Battista, non è l'amore che bisogna condannare, ma il temperamento di alcuni amanti: «Unde non amore, per sè optimo, ma la perversa natura d'alcuni amanti è da biasmare».²² La *medietas* tempera gli eccessi e rende invece i giovani innamorati gioiosi e piacevoli. Piatino smantella senza difficoltà le tesi di Battista: dimostra la minaccia che l'amore lascia planare sull'equilibrio maschile, sulla pace familiare e civile e ricorre d'altronde ad una strategia discorsiva analoga a quella dell'amico, allineando citazioni di *auctoritates* e numerosi *exempla*, per arrivare alla conclusione, che sarà ribadita alla fine del II libro: «Unde non ogni amore in ogni persona, ma quello che da' termini maritali si disparte e da sfrenata luxuria compagnato, di che parliamo, biasmo e danno (...). Perchè il cavallo d'amore non temendo freno trasporta ogniuno quantunque sia optimo cavaliere, ma l'unico rimedio è non montarvi sopra fuor che per la via de Hymeneo e di Iunone, gli quali a lui miscolati cossì ogni suo nocumento gli togliono, come il mithridatico antidoto al veleno».²³ Fregoso non celebra il matrimonio come un'istituzione utile all'individuo o allo Stato, alla maniera di alcuni umanisti, ma come un mezzo per arginare l'incontinenza, per preservare l'ordine sociale e la salute fisica e mentale dell'uomo.

Gli argomenti utilizzati contro l'amore sono nell'insieme abbastanza tradizionali, si denunciano gli effetti debilitanti dell'amore, la sua potenza sovversiva e Piatino proferisce violente invettive misogine. Tradizionale è anche la soluzione proposta: il matrimonio. Alla fine del I libro Battista si dichiara vinto: «Degnamente e contra a quello stimai prima (tanto stimavo amor esser gagliardo) e con ragion, auctorità, exempli la natura sua e ogni maligno suo effecto hai scoperto. Talmente che nel' opinione tua descendo, e quello teco insieme pessimo e da fugire voglio credere».²⁴

L'accordo degli interlocutori è indispensabile per affrontare il dibattito del II libro molto più innovante del precedente in quanto, benchè gli interlocutori si facciano interpreti di dottrine filosofiche, mediche e teologiche note fin dall'Antichità, i diversi approcci sono riuniti all'interno dello stesso testo. Nell'ambito medico le conoscenze di Fregoso sono probabilmente quelle che gli vengono da Ippocrate, Galeno, Aristotele, Alberto Magno, Razis e Avicenna. Fregoso non si conforma a nessuno dei loro insegnamenti in maniera esclusiva, li paragona, li integra grazie al gioco del dialogo e li mette in rapporto con il pensiero dei filosofi e dei teologi. È probabile che la documentazione di cui fa prova l'autore

²¹ *Ibid.*, a5v.

²² *Ibid.*, b4v.

²³ *Ibid.*, c7r.

²⁴ *Ibid.*, f7r.

possa essere ricondotta alle raccolte di *consilia*, ai *regimina sanitatis* o alle *summae* enciclopediche diffuse in Italia e in Europa tra il XIV e il XV secolo, dal *Lilium Medicinae* di Bernardo di Gordon terminato nel 1305, alla *Pratica maior* di Michele Savonarola scritta tra il 1440-1446, o ancora all'*Anathomia* di Mondino de' Liuzzi che cominciava a circolare intorno al 1317.²⁵ Fregoso cita peraltro Costantino l'Africano, al quale si attribuiva il *Viaticum*, e soprattutto il *Canon medicinae* di Avicenna, tradotto da Gerardo da Cremona tra il 1150 e il 1187.²⁶

Il dialogo del II libro è meno dinamico del precedente. Battista ritrova Piatino e Claudio di Savoia già immersi nella discussione. I tre amici condividono ormai tutti la stessa tesi antierotica e decidono di mettere in comune le loro rispettive competenze per indagare l'origine dell'amore.

Dando inizio alla discussione, Battista rinvia alla pratica medica e alla concezione dell'*amor hereos* la cui dimensione patologica può degenerare fino alla morte. Bisogna saper diagnosticare la malattia d'amore per poterla guarire in tempo debito:

A me satisfece hieri certamente tanto, in dimostrarmi amor esser cosa pernicioso e spiacevole e non dilettevole o buona, come alcuni, e io tra l'altri, già il stimai, che con parole nol saprei esprimere, e tanto mi truovo contento per quello esser di tale error uscito che veramente nol potresti credere. Ma perché quanto l'*infirmità è più pestifera*, che d'altro nome non mi par debiam chiamarlo, tanto dovemo più con ogni diligentia a tale cura esser vigilantissimi, e seguendo l'*ordine de' prudenti e docti medici, la prima e vera cagione d'amore investigare*. Si perché non sapendo l'origine sua, volendo trovar a tal

²⁵ Nel XV secolo la cultura medica si basava sui testi fondatori degli autori antichi, e sull'apparato formatosi intorno a questi testi: commenti, antologie, *summae*. Nella biblioteche milanesi del Quattrocento è documentata la presenza dei trattati di medicina di Galeno, di Avicenna, di Averroè, di Razi e di Pietro d'Abano così come di molti commenti e *summae*. M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato, op. cit.*, pp. 139-149. D. Jaquart, «La scolastique médicale», in D. M. Grmek et B. Fantini (sous la direction de), *Histoire de la pensée médicale en Occident*, vol. I, *Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1995, pp. 175-210. Sui *regimina sanitatis*: P. Gil-Sotres, J. A. Paniagua, L. Garcia-Ballester, *Arnaldi da Villanova. Opera medica omnia, Regimen sanitatis ad Regem Aragonum*, edita da Luis Garcia-Ballester e Michael R. Mc Vaugh, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1996, Parte II, 2, pp. 481-563. Fregoso non menziona il *De amore heroicis* di Arnaldo da Villanova.

²⁶ Lo stesso Battista cita due delle sue principali fonti riguardo alla formazione dello sperma: Aristotele, *De generatione animalium* e Alberto Magno, *De animalibus*. C. Gasparini, nota le affinità tra il testo di Fregoso e i capitoli 17, 18, 19, 20 del libro I e i capitoli 2 e 4 del libro II dell'opera aristotelica. La studiosa sottolinea un'influenza ancora più imponente del trattato di Alberto Magno, in particolare: trac. II, livre XV, *De natura spermatis*, i capitoli 2, 5, 7, 10 in cui l'autore spiega che lo sperma è il risultato della quarta digestione e illustra i meccanismi del coito. Altre analogie: libro I, tract. II, cap. 24, sugli organi genitali; libro III, tract. II, cap. 8, sullo sperma e altri umori corporei; libro IX, tract. II, cap. 3, sulla fecondazione. C. Gasparini afferma d'altronde che è difficile determinare se Fregoso avesse letto o meno il *De semine* di Galeno o se abbia solo ripreso ciò che Alberto Magno dice in proposito. C. Gasparini, «*Anteros* di Battista Fregoso», in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1985, pp. 225-249, qui nota 41, p. 243.

peste rimedio non ritrovando la radice che tagliare, invano e ciechi s'afatichiamo ala cura.²⁷

La tesi di Battista è di natura fisiologica: l'amore nasce dal desiderio del coito. La sua dimostrazione si basa sulla teoria degli umori di Ippocrate dal quale trae anche la spiegazione (*De generatione*, 1- 4) della relazione tra lo stimolo esercitato dallo sperma e l'apparizione del desiderio. Il moto dello sperma solletica i testicoli e origina l'appetito venereo. Al momento dell'eiaculazione lo sperma stimola la sensibilità di diversi organi e produce una sensazione di piacere.²⁸ Ma se lo sperma è trattenuto, o è in eccesso, «evaporando al capo, oltre el stimolo già detto dell'uscire, genera fantasia di coito, e quello corre a qualche femina già piaciuta, come a cosa più ritenuta in mente, e però desiderando con quella levarsi, o genera amore, o 'l generato augumenta»,²⁹ lo sperma evaporando influisce sull'attività cerebrale scatenando il desiderio che si focalizza su una donna. Siccome il coito soddisfa questo desiderio o lo attenua, ne consegue, afferma Battista, che «l'appetito del coito e l'amore esser tutt'unna cosa, e per questo prodursi amore dal corpo».³⁰ Per spiegare poi perchè si desidera una donna piuttosto che un'altra, questo personaggio si appropria in parte delle teorie platoniche. Sostiene che attraverso gli occhi si trasmette una sorta di contagio, veicolato da «spiriti sanguinenti e invisibili», e che induce colui che ne è vittima a desiderare di ricongiungersi con colei che lo ha contagiato; il desiderio è allora così forte che:

[...] esser il mio giudicio che amore sia infirmità di mente, ma dal corpo causata, per mezo de' raggi degli ochi, com'è detto, d'alcune persone che ensieme si riguardion essendo di natura e complexion alquanto convenienti. Augumentandosi o più facilmente ricevendosi tal influxo dove dal'abondante semme sia stimolato e esser questa infirmità nel cuore principalmente, come in fontana e riceptacolo del sangue, nel qual una fiata impressa essendo la natura e quasi per gli spiriti l'immagine di quella persona da cui son partiti, per questo l'amante havendo sempre quella in fantasia e gli spiriti ricevuti, per l'ochi stimolando ch'al suo principio appetiscono sempre tornare, desidera l'amante con lei congiungersi e in quella il seme gettare come cosa in parte con gli spiriti miscolata. E però quando a tal atto vengono dal detto stimulo caciati, par non gli basti el solo congiungimento, ma con le bracia, lingua e tutti e membri, si sforzin quasi entrare l'un nel'altro e nela fine farsi un solo corpo.³¹

²⁷ *Anteros*, f8r. Il corsivo è mio. Il *Corpus Ippocraticus*, le opere di Aristotele e i trattati di Galeno offrivano a Fregoso la descrizione dei sintomi della malattia d'amore o *amor hereos*, che i medici arabi avevano a loro volta studiato minuziosamente. Questi ultimi usavano un termine specifico per designare la passione amorosa *al-'ishq*, che Fregoso scrive *ylisci*, per indicare il desiderio irresistibile di possedere una donna. L'*al-'ishq* conduce alla malattia d'amore: una volta privati della ragione gli innamorati sono soggetti a gravissime debolezze e diventano incostanti e imprudenti.

²⁸ «E perché nell'uscire e discorrendo pasa per luoghi nervosi e sensitivi, oltre il discorso fa per tutto il corpo in quel atto, una ventosità sottile che quasi fallo tutto titillare, induce un nuovo prurito assai suave il quale è in tutto el piacer del coito». *Ibid.*, g1r.

²⁹ *Ibid.*, g1v.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Anteros*, g3r. Il corsivo è mio.

In conclusione, secondo Battista l'amore è una «infermità di mente», ma generata dal corpo che può essere contaminato tramite lo sguardo, il che spiega l'amore per una donna in particolare. Il contagio è favorito dall'abbondanza di sperma, l'immagine dell'amata fissatasi nel cuore «fontana e ricepatolo del sangue», spinge l'innamorato a cercare di ricongiungersi a colei che l'ha contagiato. Battista conclude il suo intervento con una lunga spiegazione sulla generazione dello sperma. Ritraccia le tesi di Pitagora, Anassagora, Aristotele, Alberto Magno per concludere con quest'ultimo che lo sperma è il risultato dei residui della quarta digestione. Descrive quindi il processo e gli effetti delle due digestioni: l'imperfetta, che si svolge nella bocca, e la perfetta che comprende quattro fasi dalle quali dipende la generazione degli umori e del seme.

È poi la volta di Claudio che sostiene la tesi teologica contro l'eros. Appellandosi all'autorità di San Paolo (*Lettera agli Efesini*, ch. VI; *Lettera ai Corinzi*, 2, ch. XII) afferma che l'amore, come gli altri vizi, è provocato dalla tentazione degli «spiriti maligni». Lattanzio (*Istituzioni divine*, II, XIV), Sant'Agostino (*De divinatione daemonum*, V, 9) e Porfirio descrivono il modo in cui gli spiriti maligni forzano l'anima dell'uomo e alterano il funzionamento del corpo. Questi spiriti sono gli angeli ribelli che tentano gli uomini perchè li odiano e odiano Dio. I demoni corrompono l'immaginazione, manipolano gli istinti e le emozioni umane, infiammano il desiderio; Dio lascia che gli uomini siano sottoposti alla tentazione per metterli alla prova. La tesi di Claudio di Savoia diverge da quella di Battista e attraverso il riferimento al libero arbitrio, riconduce alla volontà dell'individuo la possibilità di cedere o di resistere all'amore e al desiderio. L'uomo è lo strumento della lotta che gli angeli ribelli conducono contro Dio, ma possiede in potenza la forza per ostare alle tentazioni demoniache.³²

Piatino manifesta il proprio disaccordo rispetto ad entrambi. Egli smantella dapprima la tesi di Battista: appellandosi all'autorità di Lattanzio (*De opificio Dei*, XIV) rifiuta di ammettere l'esistenza di un legame tra funzionamento organico e emozioni o sentimenti: l'amore non è dovuto all'abbondanza di sperma, né ad un contagio che attraverso lo sguardo, senza ferire il corpo, penetrerebbe fino al cuore. L'amore, secondo Piatino, è un errore della mente, è il risultato di un: « falso giudizio cupido e cieco ». L'umanista contesta poi la tesi di Claudio, gli rimprovera di aver interpretato male il pensiero di Lattanzio: gli spiriti maligni non sono responsabili dei vizi, ne sono solo la causa indiretta. I demoni, come sostengono sia

³² «Per le qual cose tutte chiaro avete potuto vedere tali spiriti maligni esser cagione d'amore per temptationi, e la cagione a quello fare gl'induca, e il modo anchora servino in farlo, talmente credo abiate potuto comprender il spirito essere in tal atto, come la mano la quale piglia il fuoco e aproximalo ale legna e l'incende, perché quantunque il fuoco sia caldo e la natura sua sia d'ardere, e quella dela legna d'essere arsa, se non gli fosse la mano o altro instrumento ch'insieme gli acostassi, quantunque stessino nela loro natura, da loro non uscirebbe alcun incendio e forse anchora sovente aproximati o non si acenderiano, overo acesi si spengerian presto non intervenendogli l'excitation del fiato o vento. Il simile in noi fanno tali spiriti, perché quantunque il semme stimuli alcuno e la veduta dela cosa bella inciti l'appetito, niente di manco quel'ardore d'amore mai non riesce in incendio grande e cocente se non che per stimulo de' spiriti n'e ne' modi detti. E cossi credo giudicherete voi». *Ibid.*, h1v.

Sant'Agostino (*De divinatione demonum*, ch. V), che Sant'Isidoro (*Sentetiae*, III, 5, 7.) e Sant'Ambrogio, sono solo responsabili delle tentazioni.³³ Poichè l'uomo è potenzialmente in grado di resistere alle tentazioni, e può inoltre contare sul soccorso di Dio, egli è solo responsabile se si abbandona all'amore che Piatino aveva definito fin dall'inizio del dialogo: «un sfrenato appetito e desiderio congiunto con luxuria». Fondandosi sul pensiero dei Padri della Chiesa, in particolare su Sant'Agostino e su San Tommaso, questo personaggio conclude che «l'anima e mente nostra sola errare», «amore generarsi dala mente», è «vicio e peccato», «egritudine di mente», «passion d'animo, e dela mente corrotta falso giudicio». Piatino formula quindi una sorta di sintesi: non esclude completamente le tesi di Battista e di Claudio, ma le integra ad una sua propria conclusione:

«Per conclusione dico Amore haver origine da lei [mente] *aiutato in parte dagli sensi e conformità di constellatione* e oltre anchora *per stimolo de' spiriti* che come il vento aiutano l'incendio, e *gli ochi esser a tal cosa grande meglio, non per spiriti o raggi sanguinei*, come volse dir Baptista, *ma perché amore essendo appetito non s'apettendo se prima non si giudica, essendo prompto instrumento l'ochio a tale cosa, però amore per gli ochi assai si accendere*, perché vedendo alcuno già inclinato più ala sensualità che ad altro, alcuna persona portasi dal'ochio quella figura al'imaginativa e senso comune firmati nel primo ventricolo del cervello, e da quella trascorre al'extimativa, ne' huomo detta cogitativa o vero pensiero e fantasia situati nel ventricolo di meglio del cervello e d'indi vanne e fermasi ala memoria, posta nel'ultimo ventricolo il quale sta nel'ultima parte del capo, come il primo nel'anteriore, dal quale i sentimenti cossi discendono come da quel di mezo la ragione, e dal'ultimo nela nuca il movimento. Fermandosi adunche quivi, quella veduta piacendo induce appetito con estimarne falsamente piacere. Per le qual cose potesi ancor comprendere: *l'amore essere lesione e infirmità del'exitimativa e memoria*. Égli etiamdio un'altra ragione per la quale si può arguire l'ochio essere in l'amore di gran momento, però ch'essendo l'ochio quello membro sia più veloce e apto far cognoscere se si amma e l'opinion d'esser amato essendo grande fondamento del'amore e forse de' maggiori si possin dire, per questo quello membro molto in tal cosa operare si crede. E questo basti ormai quanto a scoprire l'origine d'amore».³⁴

La spiegazione di Piatino si fonda sulla teoria della conoscenza che Aristotele aveva esposto nel *De anima* (427a-432a). Le percezioni sensoriali sottoposte all'attività della facoltà immaginativa diventano la materia sulla quale si esercita la facoltà estimativa. L'immaginazione ha un ruolo di intermediario tra la percezione e il pensiero poiché l'intelletto opera solo sulle immagini che questa ha elaborato a partire dalle percezioni che gli sono state trasmesse dai cinque sensi. La parte

³³ «Dimostranno tutti questi per experientia che come Idio n'ha dato corpo sensibile e apertente di delizie e libidine, e come anchora n'ha ordinato nemico che di continuo ne stimuli a vici, cossi per sua bontà e giustizia havere dato a chiunque vole forza da vincere tutte queste cose, oltra che quando è richiesto in aiuto, con la potentia sua n'aiuti anchora. Che le alegate sentencie confirmando conclude amare causarsi da noi e non d'altrove, e in noi essere modo al resistere». *Ibid.*, h7r.

³⁴ *Ibid.*, i5r-i5v, il corsivo è mio.

dell'anima in grado di produrre le immagini è quindi quella che rende possibili i pensieri più elevati.³⁵ Lo Stagirita paragona la formazione delle immagini mentali derivate dalla percezione sensoriale al segno che imprime un sigillo sulla cera calda (*De memoria et reminiscentia* 450b). La memoria, situata nella stessa parte dell'anima che l'immaginazione, contiene una collezione d'immagini mentali che non derivano dalla percezione delle cose presenti, ma dal ricordo di quelle passate.

Il discorso di Piatino si basa sulle concezioni mediche del tempo secondo le quali il cervello era considerato il centro dell'immaginazione e anche della memoria. La tripartizione dei ventricoli del cervello risale al *De natura hominis* di Nemesio di Emesa che si ispira alla riflessione di Aristotele e di Galeno.³⁶ La maggior parte degli autori si accordavano nel situare nel lobo frontale del cervello il *sensus communis* che si supposeva ricevere dagli occhi l'immagine dell'oggetto. Nello stesso ventricolo si pensava si trovasse la facoltà immaginativa, *imaginatio*, che aveva il compito di far apparire le immagini dopo che l'oggetto non era più presente e di trasmetterle alla facoltà cognitiva posta nel ventricolo di mezzo insieme alla *phantasia*. Nel ventricolo posteriore la memoria preserva le impressioni dell'oggetto che ha ricevuto dalla facoltà immaginativa. Piatino assimila la *phantasia*, «pensamento o fantasia», alla facoltà estimativa o cognitiva che localizza nella parte posteriore del ventricolo medio dell'encefalo e che identifica al luogo dei sentimenti. L'occhio vede un oggetto piacevole che risveglia il desiderio perchè

³⁵ Questa teoria è essenziale per comprendere il ruolo della memoria nel processo della conoscenza, si veda A. F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1985, i cap. I-IV in particolare pp. 3-97. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 122-183.

³⁶ Il *De natura hominis* di Nemesio di Emesa era stato tradotto in latino fin dal Medioevo. N. d'Emese, *De natura hominis. Traduction de Burgundio de Pise. Édition critique avec une introduction sur l'anthropologie de Némésios*, G. Verbenke et R. Moncho (eds), Leiden, Brill, 1975. Sulla questione: *Phantasia-imaginatio. Atti del V colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo*, Roma 1988, in particolare: A. M. Bautier, «*Phantasia-imaginatio*. De l'image à l'imaginaire dans les textes du haut Moyen Âge», pp. 81-104; G. Spinosa, «*Phantasia* e *imaginatio* nell'Aristotele latino», pp. 117-133; J. Hamesse, «*Imaginatio* et *phantasia* chez les auteurs philosophiques du 12^e et 13^e siècle», pp. 153-184; G. Sermoneta, «La fantasia e l'attività fantastica nei testi filosofici della scuola del Maimonide», pp. 185-204. R. E. Harvey, *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1975, VI, pp. 31-61. M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, 1928. A. Caparello, *Senso e interiorità in Alberto Magno*, Roma, Pontificia Università gregoriana 1993. Si veda inoltre M. Gabriele, «*Festina tarde*: sognare nella temperata luce dell'immaginazione», in P. D'Achille (a cura di), *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, Roma, Franco Cesati, 2004, pp. 161-174. M. Gabriele – M. Ariani, Commento, a F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano, Adelphi, 1998, t. 2, p. 695, nota 6. Trascrivo qui la bella descrizione che M. Gabriele fa di quello che, nella sua edizione degli emblemi d'Alciato, chiama una «straordinaria *machina* visionaria, serissima e giocosa insieme». «Grazie a questa facoltà dell'anima si crea quel dipinto ventaglio intellettuale su cui vengono tessute storie e *fabulae*, dove similmente si possono riportare e illustrare speculazioni morali, scientifiche, religiose o filosofiche come se si trattasse, appunto, di esporle scrivendo, disegnando o acquarellando sulle pagine di un libro. Ma si noti che l'opera dell'immaginazione non riguarda né la mimesi, né il verosimile, non copia né riproduce le realtà sensibili, bensì, proprio perché affrancata da questa servitù esteriore, può creare interiori dimensioni simboliche utili per ascendere a conoscenze sublimi». M. Gabriele, «Introduzione», in A. Alciato, *Il libro degli Emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, op. cit., p. XXXVIII

la facoltà estimativa giudica a torto poter provare piacere possedendolo o entrando in contatto con quello che vede: «quella veduta piacendo induce appetito con estimarne falsamente piacere».³⁷ Se il desiderio per l'oggetto veduto, nel caso in questione per una donna, non è soddisfatto può diventare ossessivo fino a far degenerare l'uomo nell'*amor hereos*. Già nel Medioevo i termini *phantasia* e *imaginatio* non erano sempre sinonimi e prendevano talvolta significati diversi. Con la parola *phantasia* si poteva indicare la capacità di comporre e di scomporre le immagini di cui si ha bisogno per riflettere e che la *phantasia* riceve dal *sensus communis* e dall'*imaginatio*. In questo caso la *phantasia* era associata alla facoltà *extimativa* e al pensiero come nell'argomentazione di Piatino. Secondo Arnaldo da Villanova la corruzione della facoltà estimativa che Piatino denuncia qui come la causa della fascinazione amorosa, aveva delle origini fisiologiche: quando l'oggetto percepito dai sensi esterni, in particolar modo dalla vista, eccita un desiderio eccessivo, lo spirito vitale si surriscalda e provoca una perturbazione dello spirito animale. Essendo il ricettacolo della facoltà estimativa, il ventricolo di mezzo del cervello, sottoposto alle variazioni degli spiriti vitali e animali si infiamma a sua volta perturbando il buon funzionamento della facoltà estimativa.³⁸ Questo stato anormale dell'organismo persiste anche quando l'oggetto desiderato non è più visibile. Tale teoria permette di comprendere la concezione medica del desiderio erotico: è nell'immaginazione che si fissa la figura dell'essere amato secondo una percezione indipendente dalla realtà, l'immaginazione crea lei stessa ciò che non ha visto. Andrea Cappellano scriveva nel *De Amore* (II, 8) che il vero amante prova un desiderio costante eccitato dall'*imaginatio assidua* della donna amata. Poiché la salute del corpo dipende dall'equilibrio dei quattro umori, il pensiero ossessivo della persona amata provoca l'aumento del calore e un indebolimento dello spirito vitale che perturba questo fragile equilibrio con conseguenze deleterie per l'organismo: insonnia, dimagrimento, aumento del battito cardiaco.

Nella sua esposizione Piatino ha avuto ricorso ai termini di *mente*, *spirito*, *anima* senza differenziarli. Claudio manifesta la sua perplessità, la spiegazione dell'amico lo ha persuaso e ne ha apprezzato la dimostrazione supportata da numerosi rinvii alle *auctoritates* e agli *exempla*, ma: «[...] solo un scrupolo nela mente mi rimane che havendoti sovente udito nominare mente, anima e spirito vorrei sapere se sono differenti ovvero da stimare tutt'una cosa».³⁹ Piatino aggira l'ostacolo. Si sottrae alla complessità della questione: «[...]non discorrerò le varie opinioni philosophiche di questo, però ch'essendone statte molte varie e dala verità assai rimote, longo e soperchio saria recitarle».⁴⁰ L'umanista milanese risponde con una duplice citazione: la prima tratta dall'*Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*, XI), la

³⁷ *Anteros*, i5r.

³⁸ I passi del *De amore heroico* di Arnaldo da Villanova che riguardano la descrizione di questi disturbi sono citati e descritti da M. Ciavolella, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, «Strumenti di Ricerca», 1976, pp. 70-80.

³⁹ *Anteros*, i5v.

⁴⁰ *Loc. cit.*

seconda dal *De spiritu et anima* dello Pseudo-Agostino (I, 13) nel quale si afferma che *anima, spiritus, mens*: «*tamen omnia non differunt in substantia*», i tre elementi non differiscono nella sostanza, «*omnia ista anima est*», tutti sono l'anima. Se con queste due citazioni Piatino mostra di non voler inoltrarsi nella complessità della questione è invece costretto dalla sua stessa argomentazione a dissertare più lungamente sul concetto di bellezza. Per lui si tratta soprattutto di contestare le teorie neoplatoniche secondo le quali, come affermava Socrate nel *Convivio* (211a-212a), la bellezza è all'origine dell'amore perchè veicola il riflesso di Dio che l'anima riconosce subendone l'attrazione. Una simile concezione è naturalmente inconciliabile con la tesi antierotica di Piatino che si applica qui a dimostrarne l'infondatezza attraverso un tortuoso ragionamento che mira a provarne la contraddittorietà.

Infine, dopo aver definitivamente rifiutato all'amore la possibilità di veicolare un *motus ad perfectionis*, Piatino passa all'enumerazione dei *remedia amoris* ampiamente ispirati ai testi ovidiani: soffocare l'amore sul nascere, fuggire tutto ciò che eccita l'amore, la musica, i canti, le danze, i libri che parlano d'amore, ricercare la compagnia di chi può favorire la trasformazione dell'amore in odio, o ancora, come raccomanda Avicenna, distrarsi, ma anche astenersi «dai cibi caldi e ventosi», «castigar la carne», pregare. Ma, se l'innamorato viene «a dessicatione e morte», prima di lasciarlo morire, gli si proponga un altro oggetto d'amore, sperando, dice Piatino, che «non s'incarnassi troppo nel secundo»! Se neanche questo rimedio si rivela efficace «giova l'usare con molte femine», o ancora sottoporre l'innamorato a «la cura de paci melanconici ». Ma il modo forse più efficace per sfuggire l'ossessivo desiderio d'amore resta il matrimonio che: «[...] con matrimonio di cosa grata a lui, si domma la carne se li travaglia l'animo, e con onesto amore si tacia l'impudico, venendo Venere con lo sancto cesto, cintura d'onestà e matrimonio, e seco menando il figlio pudico amore».⁴¹

Ma aggiunge Piatino...

Ma dove questa infirmità già radicata, o per natura prava del'infermo, diminution o sanità non conseguisse per gli rimedii detti insin adhora, dico quantunque del'amor godendo ancor non fussi in pericolo di vita, anzi che stare in carcere si vile d'una semplice feminella prigioniero, ludibrio al mundo e in odio a Idio, credo quasi saria mancho reo il rimedio disse Crate, thebam philosopho, che non potendo cacciar l'amor con fame, né con tempo vedendo si sanasse, solo rimedio essere impicarsi, però che veramente, a parer mio, tanto aspra è ognora più la tirania d'amore, che qual morte si sia è manco accerba.⁴²

Per concludere vorrei sottolineare che, nonostante il frequente rinvio al pensiero dei Padri della Chiesa, in *Anteros* la condanna dell'amore non solo si allontana dal neoplatonismo ficiniano, ma non fa appello neanche alla nozione di

⁴¹ *Ibid.*, h4v.

⁴² *Ibid.*, h5r.

peccato. L'*amor concupiscentiae* assoggetta l'uomo alla passione e deve essere bandito affinché egli conservi la libertà necessaria alla sua dignità, in questo senso va interpretata l'argomentazione di Platone che riconduce la fascinazione amorosa ad un errore della mente scervo da verità trascendenti.

«APRÈS AVOIR AMUSÉ LES VIEUX CONTEURS D'IONIE» : LES MÉTAMORPHOSES DE L'ÉROS LATIN DANS *L'ÂNE D'OR* ET QUELQUES-UNES DE SES RÉCRITURES

CAROLE BOIDIN

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Introduction

« *Fabulam Graecanicam incipimus* », « C'est une histoire à la grecque que nous commençons »¹ : d'emblée, le narrateur de *L'Âne d'or*, qui s'est présenté comme un Grec ayant appris tant bien que mal la langue latine, indique au lecteur qu'il va le mettre en présence d'une histoire à l'allure étrangère, comme lui. L'histoire manuscrite de ce texte l'a d'ailleurs doté de deux titres, l'un grec (*Metamorphoseon libri*), l'autre latin (*Asinus aureus*), et l'on sait qu'il existe au moins une autre version, en grec, de l'histoire qu'il raconte. Ce caractère « grec » est associé, dès le début du texte, au plaisir promis au lecteur : par cette histoire, décrite comme une « conversation milésienne » (*sermo milesius*), ses oreilles seront caressées (*permulcere*), il s'émerveillera (*mirari*), et se réjouira (*laetari*). La construction du texte repose largement sur cette exploitation plaisante d'un fonds d'histoires grecques pourtant pleinement latines, au sens où elles présentent surtout les connotations associées par les Romains à la Grèce, en particulier des connotations d'ordre érotique. Les aventures de Lucius peuvent ainsi illustrer la figure de l'Éros latin que cette réflexion collective se propose de cerner :² elles sont le produit d'une culture où le plaisir s'énonce comme grec, où des formes de désir sont considérées comme propres à la latinité ancienne tout en étant d'origine, ou de connotation étrangère – comme le nom d'Éros hérité de la Grèce et dont il s'agit de savoir s'il peut constituer un élément de définition de la latinité jusqu'à nos jours.

À partir de *L'Âne d'or*, cet article se propose de revenir sur cette « altérité incluse » que représente l'érotisme « à la grecque » dans la culture romaine ancienne, avant de chercher des parallèles modernes à une telle construction symbolique. En suivant les références à ce texte dans deux contextes français assez différents (la définition du genre romanesque au XVII^e siècle et la littérature

¹ *L'Âne d'or*, I, 1 [*Les Métamorphoses ou l'Âne d'or* d'Apulée, texte établi par D. S. Robertson et traduit par P. Valette, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, « Collection des Universités de France », 1^{re} édition 1940. Cette collection nous servira de référence pour les autres textes antiques ; nous proposons notre traduction].

² Nous remercions chaleureusement les directeurs de ce volume et les organisateurs du colloque tenu à Procida sur ce sujet.

coloniale), nous nous demanderons si l'Orient, dans ses différentes acceptions, n'a pas pris la place de la Grèce comme terre imaginaire des plaisirs aux yeux des « latins » modernes, sans cependant se voir reconnaître le même prestige.

***L'Âne d'or* ou l'exploration érotique de « l'altérité incluse » de la Grèce romaine**

L'Âne d'or est attribué à Apulée, auteur du II^e siècle de notre ère, dont l'identité montre bien que la citoyenneté romaine n'est pas monolithique. Il est né en Afrique du Nord, au sein de l'élite romaine locale et son éducation l'a pétri de culture grecque, en particulier rhétorique et philosophique. Cette culture grecque est acquise et pratiquée par les élites romaines selon un modèle, certes inspiré par la *paideia* athénienne, mais entièrement reformulé sous l'Empire romain : les jeunes gens vont se former dans des villes érigées par les Romains en conservatoire d'une Grèce largement imaginaire, pour acquérir un savoir monumentalisé (celui de la philosophie et de la rhétorique notamment) et dans l'ensemble de l'Empire on s'inspire de cette Grèce réinventée pour toutes les activités relevant de l'*otium*, le temps du loisir et des plaisirs. Il ne s'agit pas de syncrétisme ni d'hybridation, mais bien d'une « altérité incluse », selon les termes employés par un groupe d'anthropologues de la Rome antique.³ Ces activités sont désignées comme grecques, mais elles répondent à des exigences bien romaines : une sorte de tri est effectué dans l'héritage importé de Grèce, entre ce qui peut être source de prestige et s'accorder à la dignité romaine, et ce qui est impensable, trop étranger. Une bonne part de ce que pratiquait la Grèce ancienne ou contemporaine des Romains est ainsi refoulée, comme la pédérastie dans l'éducation athénienne. De plus, cet héritage est largement réinventé : sous des termes inspirés du grec, on désigne des pratiques et des figures hétéroclites. Le grec est donc une façon romaine de connoter des activités de plaisir. Plus particulièrement, on peut parler d'Éros romain, au sens d'une constellation de représentations romaines de l'érotisme associées à une Grèce largement imaginaire.

L'Âne d'or peut illustrer cette idée d'altérité incluse. L'ouvrage met en œuvre une exploration assez systématique de toute une série de pratiques érotiques, en les plaçant dans une Grèce de pacotille, largement fictive, celle des hauts lieux de la mythologie, tout en restant clairement une Grèce romanisée. Les histoires scabreuses s'enchaînent au gré des aventures vécues par Lucius, le personnage-narrateur qui, en bon commerçant, est toujours prêt à récompenser une belle histoire. Il se dit curieux de magie, et d'emblée, les figures grecques de l'ensorcellement (Circé, Médée) sont convoquées de manière parodique dans des histoires bien romaines de matrones abusées et ivres de vengeance. La thématique de la magie est liée à celle de l'érotisme : les philtres dont il est question sont destinés à séduire, et la métamorphose subie par Lucius, trop curieux, le change en

³ Voir F. Dupont et E. Valette-Cagnac (dir.), *Façons de parler grec à Rome*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2005.

âne, ce qui lui permet d'entendre et de voir encore plus d'histoires, mais aussi de faire l'expérience de formes extrêmes de sexualité. Le récit décrit en effet complaisamment la surprise de Lucius concernant la taille de son nouveau sexe, ainsi que ses amours bestiales. Ce sexe encombrant est sur le même plan que la curiosité insatiable du personnage, et l'assimile à la figure de Priape, éternel insatisfait. En ce sens, le principe de construction de l'ouvrage l'apparente d'ailleurs au *Satiricon*, dont les personnages subissent une malédiction liée à Priape. *L'Âne d'or* semble ainsi jouer en permanence sur le seuil de tolérance des Romains vis-à-vis de cette altérité incluse : qu'est-ce qui, de cet érotisme à la grecque, peut encore être considéré comme romain ? L'œuvre va au bout de cet imaginaire, par le moyen de la fiction. Rien de réaliste, en effet, dans cette histoire : les personnages sont tous hors normes et construits sur des schémas culturels faits pour rire, en particulier par la déformation de figures érotiques associées à la Grèce.

Cet enchaînement d'histoires érotiques est cependant ordonné, il suit une progression : l'âne doit redevenir homme, et pour cela il se confronte à des formes toujours plus étonnantes de désir, mais aussi à des histoires érotiques de plus en plus hardies, jusqu'à en éprouver du dégoût et s'en remettre à la providence, qui prendra la forme de la chaste religion d'Isis. Notons que la religion isiaque, intégrée au culte romain, y est une autre forme d'altérité incluse : Isis et ses prêtres prônent les valeurs romaines de la pudeur et de la dignité (*pudor* et *dignitas*), tout en favorisant le célibat et un certain retrait de la vie sociale (significativement, Lucius doit se tondre les cheveux), ce qui manifeste l'étrangeté fondatrice de cette religion aux yeux des Romains. On peut donc comprendre cette conclusion comme une autre exploration de formes étranges d'érotisme. L'itinéraire de Lucius le mène ainsi de la Grèce des magiciennes (en particulier la Thessalie) à la Rome des prêtres d'Isis, et le récit est donc bâti sur une mise en espace des formes du désir « à la grecque ». Cette spatialisation narrative du désir est représentée par le regard halluciné de Lucius au début du livre II :

Émergeant à la fois du sommeil et de mon lit, toujours curieux et excessivement désireux de connaître des choses rares et étonnantes, je me disais que je me trouvais au beau milieu de la Thessalie, lieu que le monde entier s'accorde à célébrer pour les incantations magiques dont il est le berceau [...] ; aussi examinai-je chaque chose avec attention. Et dans toute la ville, rien de ce qui me tombait sous les yeux ne me paraissait être ce qu'il était : absolument tout me paraissait avoir été métamorphosé par quelque formule magique [...]. Ainsi frappé, ou plutôt rendu muet par ce désir qui me tourmentait, et bien que je ne trouvasse pas le commencement ni la moindre trace de ce que je souhaitais tellement, je passais cependant tout en revue.⁴

⁴ *L'Âne d'or*, II, 1-2 : «somno simul emersus et lectulo, anxius alioquin et nimis cupidus cognoscendi quae rara miraque sunt, reputansque me media Thessaliae loca tenere, qua artis magicae natia cantamina totius orbis consono ore celebrentur, [...] curiose singula considerabam. Nec fuit in illa ciuitate quod aspiciens id esse crederem, quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam

La narration prise en charge par ce personnage sert à lier entre elles les histoires de métamorphoses et d'intrigues amoureuses. De plus, en place centrale figure la célèbre histoire de Cupidon et Psyché, version toute romaine d'un mythe aux connotations platoniciennes. Le rôle de cette histoire a fait couler beaucoup d'encre,⁵ et il est au centre de notre réflexion puisque le Cupidon qui y est mis en scène est un Éros parfaitement romain, fils d'une Vénus en matrone enragée et défenseur d'un amour marital fait de vertu et de pudeur. Si Lucius passe de Priape à Isis, d'une forme d'érotisme bestial à une sorte de sublimation de l'Éros, ce peut être pour faire rire ou pour faire réfléchir, selon le sens que l'on accordera, notamment, à cette histoire. L'héroïne Psyché affiche en effet un certain nombre de points communs avec Lucius : elle aussi s'est montrée trop curieuse et est soumise à de multiples épreuves. Cette curiosité excessive est un autre élément qui évoque la figure du dieu Priape. Selon une légende rapportée par Ovide dans ses *Fastes*, ce dieu aurait commis, lors d'une fête de Bacchus, la même bétise que Psyché. Alors que la nymphe Lotis rejette son amour, il attend la tombée de la nuit pour la posséder pendant son sommeil. Comme Psyché, il contemple alors l'objet de son désir, à l'insu de celui-ci et contre son gré. Alors que Psyché est trahie par l'huile de sa lampe, qui brûle Cupidon et le réveille, pour Priape, c'est un âne qui dénonce son regard indiscret :

Fatiguée de folâtrer, Lotis se repose, à l'écart, sur le gazon, sous les branches d'un érable. Son soupireur [Priape] se lève, et retenant son souffle, à pas de loup, il s'avance furtivement et sans bruit. Arrivant près de la couche où dort seule la blanche nymphe, il s'efforce de ne pas même faire entendre sa respiration. Déjà il se balançait sur l'herbe, près d'elle, et cependant elle restait profondément assoupie. Plein de joie, il soulève le voile de la nymphe qui lui reposait sur les pieds, et il était en bonne voie de voir ses vœux se réaliser, quand l'âne, monture de Silène, se prit soudain à braire et à émettre bien importunément des sons rauques. La nymphe effrayée se lève d'un coup et repousse Priape des deux mains ; dans sa fuite, elle réveille toute la forêt de ses cris. Sous le clair de lune, le dieu, dont l'instrument n'était que trop prêt à mener l'assaut amoureux, fut alors la risée de tous. Le responsable de ce vacarme le paya de sa vie, et c'est, depuis, la victime la plus agréable au dieu de l'Hellespont.⁶

effigiem translata [...] Sic attonitus, immo uero cruciabili desiderio stupidus, nullo quidem initio uel omnino uestigio cupidinis meae reperto cuncta circumibam tamen».

⁵ Voir notamment V. Gély, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, « Lumière classique », 2006.

⁶ *Fastes*, I, 391 sq. : «Lotis in herbosa sub acernis ultima ramis,/ sicut erat lusu fessa, quieuit humo./ Surgit amans animamque tenens uestigia furtim / suspenso digitis fert taciturna gradu./ Ut tetigit niueae secreta cubilia nymphae,/ ipsa sui flatus ne sonet aura cauet ;/ et iam finitima corpus librabat in herba :/ illa tamen multi plena soporis erat./ Gaudet et a pedibus tracto uelamine uota / ad sua felici coeperat ire uia./ Ecce rudens rauco Sileni uector asellus / intempestiuos edidit ore sonos./ Territa consurgit nympha, manibusque Priapum / reicit, et fugiens concitat omne nemus./ At deus, obscena nimium quoque parte paratus,/ omnibus ad lunae lumina risus erat./ Morte dedit poenas auctor clamoris; et haec est / Hellespontiaco uictima grata deo».

Cet épisode est l'explication apportée par Ovide au choix de l'âne comme victime sacrificielle de prédilection pour le dieu Priape. Cet auteur se plaît lui aussi, manifestement, à construire cette histoire, en prévenant le lecteur qu'elle est certes « scabreuse » (*pudenda*), mais qu'il ne peut en être autrement lorsque l'on évoque ce dieu. De son côté, *L'Âne d'or* évoque ainsi doublement, par son personnage changé en âne et par l'histoire enchâssée de Psyché, une forme de désir extrême, incarnée par Priape, figure héritée de la Grèce mais qui menace le *pudor* romain.

Il existe donc, dans la culture romaine et sur la longue durée, un imaginaire de l'Éros latin (ou plutôt, peut-être, du Cupidon grec, à la grecque) qui donne lieu à de nombreuses productions artistiques. *L'Âne d'or* en particulier semble valoriser, à l'opposé du *Satiricon*, par exemple, des formes de désir hétérosexuel susceptibles de se transfigurer en volupté religieuse : ce sera au cœur du succès de *L'Âne d'or* auprès des allégoristes chrétiens.⁷ Pourtant, une partie de la fortune ultérieure de *L'Âne d'or* indique une transformation du principe qui pouvait expliquer sa composition. *L'Âne d'or* est relié par toute une série de lectures modernes à une origine orientale, et plus particulièrement nord-africaine. L'érotisme dont il est chargé fascine toujours, mais par son association à l'Orient : est-ce à dire que ce dernier a supplanté la Grèce comme terre des plaisirs pour les Latins modernes ?

L'Orient des Latins modernes : d'un Éros exotique à un désir d'inclusion

La critique de l'orientalisme initiée par Edward Saïd a défendu l'idée selon laquelle l'Orient a été construit par les savants occidentaux pour constituer une figure de l'Autre.⁸ Une figure fascinante, mystérieuse, et chargée d'un érotisme bien éloigné de la bienséance classique puis de la pruderie victorienne. Cependant, par un effet de retour sur l'Occident européen, un autre phénomène se manifeste : l'Orient devient le lieu d'origine supposé, ou un lieu de connotation, pour des pratiques de l'érotisme bien reconnues comme familières, mais en même temps mises à distance. S'édifie ainsi, dans ces deux dimensions (interne et externe), un Orient latin, artificiel et constitutif de la modernité. Cela peut se comparer à l'altérité incluse évoquée à propos de Rome ; cependant le statut de l'Orient n'est pas aussi prestigieux que celui que les Romains accordaient à la Grèce.

À mesure que l'Orient prend dans l'imaginaire européen moderne une place comparable à celle de la Grèce pour les Romains, les discours sur le désir et plus particulièrement les fictions érotiques se définissent largement par une origine orientale supposée. On peut observer comment ce type de productions se constitue comme un genre littéraire au XVII^e siècle, à l'intérieur du genre romanesque, lui-même en pleine phase de construction. Il y tient un rôle décisif : l'autonomie de la fiction romanesque passe en effet par une réflexion sur la moralité de la fiction et

⁷ Voir sur ce sujet J. H. Gaisser, *The Fortunes of Apuleius and the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2008.

⁸ E. W. Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

sa liberté d'invention et d'évocation. Pierre-Daniel Huet définit ainsi, en 1669, le roman moderne comme une forme élaborée et morale des « fables » nées en Orient avant de passer chez les Grecs inventeurs du genre, puis chez les Romains et leurs successeurs médiévaux.⁹ Le roman moderne se distingue alors de ces histoires volontiers inconvenantes ou invraisemblables. Les histoires des Arabes, Persans et Indiens trouvent ainsi une place majeure, bien que suspecte, dans la généalogie du roman. Auparavant, elles n'étaient considérées que de façon secondaire, dans le cadre des études bibliques. Le genre romanesque moderne se trouve une légitimité par cette inscription dans le temps et par la moralisation qu'il apporte. Dans cette construction historique, on peut constater que *L'Âne d'or* occupe une place singulière. Huet considère qu'Apulée s'est inspiré des Grecs, notamment des fameuses histoires milésiennes. Cependant, d'une part, ces histoires sont elles-mêmes le produit d'un héritage oriental. Les Grecs de Milet, en Asie mineure, connaissaient les traditions narratives orientales et ont ainsi imprimé leur marque (et la corruption de leurs mœurs) sur le genre naissant du roman grec :

Il y a assez d'apparence que les romans avaient été innocents jusqu'alors, que la galanterie y était traitée modestement et rarement, que les Milésiens les corrompirent les premiers et les remplirent de narrations lascives et déshonnêtes.¹⁰

D'autre part, le génie africain d'Apulée imprime à ces histoires une sensibilité elle aussi orientale – bien que différente :

Il nous a donné une idée des fables milésiennes par cette pièce, qu'il déclare d'abord être de ce genre. Il l'a enrichie de beaux épisodes, et entre autres celui de Psyché, que personne n'ignore, et il n'a point retranché les saletés qui étaient dans les originaux qu'il a suivis. Son style est d'un sophiste, plein d'affectation et de figures violentes, dur, barbare, digne d'un Africain.¹¹

L'Âne d'or est donc, pour ainsi dire, une histoire orientale au carré, par ses origines asiatiques et par son auteur africain. Cette œuvre fait pourtant bien partie du patrimoine, comme le montre le nombre des références qui y sont faites par les auteurs de fictions (Sorel, La Fontaine ou Perrault), mais ce patrimoine est mis à distance pour permettre l'affirmation d'une forme moderne du genre romanesque.

La traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland, fidèle correspondant de Huet, se justifie également comme un document à l'appui de cette enquête généalogique. Les « contes arabes » font partie de l'histoire du roman et y tiennent une place singulière par la liberté de ton et de mœurs qu'ils affichent, et qui s'explique par le génie des peuples qui les pratiquent. Le succès de cette traduction et de ses imitations institue alors un *topos* pour l'invention romanesque à contenu

⁹ *Lettre-traité sur l'origine des romans, suivie de La Lecture des vieux romans par Jean Chapelain*, édition critique de F. Gégou, Paris, Nizet, 1971.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

¹¹ *Ibid.*, p. 109.

érotique : désormais, les histoires érotiques seront le plus souvent « orientales », revendiquant par là une liberté d'inspiration et de ton chère au libertinage. Les fausses traductions de l'arabe ou du persan se multiplient, et cet imaginaire de l'érotisme oriental contamine alors tous les genres et tout le patrimoine. De façon amusante, en France, au tout début du XIX^e siècle, lorsqu'un anonyme compose *L'Âne au bouquet de roses, renouvelé de l'Âne d'Apulée*, ce n'est pas Cupidon et Psyché qui sont en place centrale, mais une histoire orientale. La jeune fille, à qui une vieille servante raconte l'histoire de Psyché dans *L'Âne d'or*, est ici fatiguée des histoires inspirées de la mythologie gréco-romaine :

Il faut, reprit la vieille, chasser de votre esprit toutes ces idées tristes et reprendre courage. Pour vous distraire un peu de votre mélancolie, je vais vous raconter une des plus jolies fables de notre mythologie [*elle commence par le jugement de Pâris*].

- Mais, interrompit tristement la belle prisonnière, c'est l'histoire du jugement de Pâris.

- Justement, vous la connaissez !

- On me l'a racontée si souvent.

- Eh bien, en voici une encore plus jolie [*elle commence l'histoire de Psyché*].

- Mais qu'avez-vous donc à bailler ainsi, dit la vieille en s'interrompant, connaîtriez-vous encore cette histoire ?

- Si je ne me trompe, répondit la jeune demoiselle, c'est celle de Psyché et de Cupidon. Comment ne la connaîtrais-je pas ? Elle a été écrite de nos jours par un auteur célèbre qui l'a embellie des agréments de son style et des charmes de son heureuse imagination.

- Oh, reprit la vieille, je vois bien que vous ne demandez qu'à être seule avec vous-même pour vous livrer à votre tristesse, et c'est précisément ce que je ne veux pas. Eh bien, voici une histoire que je vous défie bien de savoir, car c'est la mienne, et personne, que je sache, ne l'a encore écrite. [...] Quand on veut peindre une personne accomplie, vous savez que l'on ne manque pas de vanter l'élégance de sa taille, les roses de son teint, l'albâtre de sa gorge, le corail de ses lèvres, l'ivoire de ses dents, les ondulations de ses cheveux flottants. Eh bien, pour tout réunir, en un mot, on m'avait donné le nom d'Azola-Mirza, qui en indien veut dire toutes ces choses-là ».¹²

La servante puise dans une autre inspiration, celle des histoires sentimentales à l'orientale, et son histoire s'étend sur un nombre de pages considérable. Plus que la lascivité, c'est ici la possibilité de rebondissements multiples et d'un érotisme diffus qui semble expliquer le recours à l'Orient. Un peu plus tard, cette « orientalisation » de *L'Âne d'or* s'accroît, à mesure que l'érotisme qui le caractérise devient d'autant plus intéressant qu'il débouche sur l'initiation mystique de Lucius. Pour une modernité qui se définit sur d'autres bases que celle de la Querelle classique, la fascination pour les religions orientales donne une nouvelle signification à l'ouvrage. La conversion finale à la religion isiaque est prise au sérieux et *L'Âne d'or* passe plus que jamais pour égyptien, ou pour du latin

¹² *L'Âne au bouquet de roses, renouvelé de l'Âne d'Apulée*, attribué à G.-M. Sallier-Chaumont de La Roche, Paris, Leriche, an X – 1802, p. 113 sq.

décadent, et peut ainsi fournir une profondeur renouvelée à l'érotisme moderne, entre fascination pour le sexe et ésotérisme isiaque : il suffit de penser aux extases de Des Esseintes lisant ce texte pour s'en convaincre.

Bon nombre de discours sur le désir prennent donc une connotation orientale, et l'Éros moderne est un Éros oriental. Pour revenir à la comparaison avec « l'altérité incluse » évoquée à propos de la Grèce romaine, l'association du désir avec l'Orient permet de dire ce désir et de faire fonctionner un imaginaire érotique tout en respectant les limites du bon goût ou de la décence occidentale. Il y a une frontière du genre érotique que l'Orient peut représenter.

Dans d'autres domaines cependant, ce principe s'avère réversible. Là où les Romains affirmaient le caractère grec de pratiques pourtant pleinement romaines, les Européens modernes considèrent parfois comme pleinement occidentales, voire latines, des pratiques et des phénomènes relevant de l'Orient, ou plutôt, que l'on pourrait tout aussi bien définir comme d'origine orientale, si l'on adhère à cette polarisation qui semble bien se vider de toute consistance. Il ne s'agit cependant que rarement de phénomènes d'intégration culturelle au sens idéaliste où certains discours socio-politiques l'entendent. La latinité de l'Orient a représenté un enjeu idéologique majeur pour les partisans de la colonisation, en particulier concernant l'Afrique du Nord.

Farouche défenseur de l'expansion de la France en Algérie, et catholique militant, Louis Bertrand justifie cette expansion par l'idée selon laquelle la France a pour mission de répandre la civilisation chrétienne, en la restaurant là où elle a disparu après la désagrégation de l'Empire romain. L'Algérie latine doit revivre grâce à la France et l'empire colonial français, au service de la religion catholique, doit être un Empire latin.

Ce postulat idéologique explique en partie la façon dont il s'inspire de *L'Âne d'or* dans sa production littéraire. Les aventures de Lucius dans une Grèce fictive, mythologique, correspondaient, comme nous avons essayé de le montrer, à une spatialisation du désir, un déploiement du désir dans un espace fictionnel, pour produire des histoires. Les œuvres littéraires de Louis Bertrand manifestent, au contraire, un désir d'inclusion qui érotise l'espace réel de la colonie en le soumettant à une figuration artificielle, mythique, où *L'Âne d'or* joue le rôle de modèle.¹³ L'espace algérien doit recouvrer sa jeunesse latine, une jeunesse tapageuse, multifforme et sensuelle.

D'une part, dans ses descriptions de l'Algérie, il mentionne Apulée comme un précurseur de son projet et un guide parmi d'autres références latines, pour proposer, par des hypotyposes, une lecture de l'Algérie comme un palimpseste où le lecteur peut voir les traces de la latinité sous la décadence arabo-berbère :

¹³ Nous reprenons ici, dans une autre perspective, une partie des analyses développées dans notre article « La 'voie du retour' ? Le modèle de *L'Âne d'or* dans le parcours du mythe de l'Algérie latine chez Louis Bertrand », in *Recherches & Travaux*, n°81 (« Pouvoirs du mythe dans les littératures francophones du Maghreb et du Machrek »), C. Coste et K. Khelladi (dir.), 2012, pp. 17-40.

Ces ruelles étroites, aux murs enduits de chaux, c'est le décor même des comédies de Plaute et de Térence. Voici la taverne odorante et graisseuse, avec ses guirlandes de roses et de jasmins, *l'uncta popina* des satires d'Horace et de Juvénal. Voici la boutique du barbier où l'on vient écouter les nouvelles, ou les histoires merveilleuses des conteurs de carrefours. Voici, dans les scènes de la rue, toutes la bouffonnerie des mimes et des atellanes, le comique ingénu des anciens en sa simplicité enfantine : gifles, coups de pied et coups de triques, gestes obscènes, propos crapuleux, drôles qu'on rosse, vieillards qu'on berne, parasites battus et contents ! Les accessoires et les comparses y sont toujours : le bâton d'abord, l'esclave, le portefaix, la courtisane – et l'âne ! le petit âne rusé et lascif qui remplit de ses tours les *Métamorphoses* d'Apulée, après avoir amusé les vieux conteurs d'Ionie [...].¹⁴

En utilisant la perspective d'un spectateur avide de retrouver la latinité dans le décor algérien, la description faite par Louis Bertrand projette ce désir sur l'espace algérien et réduit ce qu'il voit à un spectacle théâtral issu des pièces de la comédie latine. L'Algérie contemporaine est ainsi remarquablement évacuée de cette description. Par un curieux procédé de transfert, même ce qui repousse le plus les Européens dans l'Algérie trouve un précédent chez Apulée. Ce dernier n'est donc plus seulement un Oriental plaisant, mais surtout un témoin de l'Algérie latine, qui permet de la ressusciter :

Il est quelqu'un pourtant, dont les livres peuvent servir de vivants commentaires à toute cette archéologie glacée : c'est Apulée [...]. Africain, il l'a été plus que personne. D'abord par l'ardeur de son imagination, par son amour du clinquant et de tout ce qui reluit, par son mauvais goût, par la frénésie de ses sensations, par la tranquille impudeur de son obscénité. Il reproduit tous les contrastes violents de sa patrie. Comme elle, il est l'antithèse vivante : épris d'occultisme et de rhétorique, luxurieux et dévot, réaliste, impressionniste, idéaliste et classique tout ensemble, opulent et sordide, plein d'or, de pierreries, d'oripeaux éclatants et d'immondices, il rappelle ces rues bariolées et fétides des casbahs algériennes, qui sentent à la fois l'urine et l'encens... »¹⁵

Apulée est ici mis au service du projet de Louis Bertrand, qui est de choquer le lecteur métropolitain endormi dans son confort bourgeois, pour susciter un élan d'énergie politique et esthétique. Le modèle littéraire de Bertrand est Flaubert et c'est l'un des commentaires de ce dernier sur *L'Âne d'or* qu'il reprend ici pour décrire l'Algérie contemporaine.¹⁶

¹⁴ *Africa*, Paris, Albin Michel, 1933 [Réédition de : *Le Cycle africain. Le Jardin de la mort*, 1904], pp. 175-176.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 306-307.

¹⁶ « Ce livre est un chef-d'œuvre [...] Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme, nous sommes encore bien loin de cela nous autres comme faisandage moral », G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 27-28 juin 1952, in *Correspondance, II, 1851-1858*, éd. de J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 119.

D'autre part, Bertrand met en scène, dans un curieux récit à la première personne intitulé *Nuits d'Alger*, comment l'Algérie pourrait devenir pour la littérature française l'équivalent de la Grèce érotique des romans antiques, voire la surpasser.

En effet, l'Algérie est pour lui le lieu où la France peut trouver une nouvelle inspiration, identitaire et littéraire, ce qui n'est possible qu'à condition d'exalter le retour à une Algérie antique, latine, et en niant ses caractéristiques présentes – et donc en évacuant l'Orient et la fascination qu'il exerce sur la littérature.

Le narrateur, écrivain français en mal d'inspiration, connaît un itinéraire semblable à celui de Lucius. Voyageant de nuit à travers les rues d'Alger, il rencontre plusieurs personnages sulfureux qui n'ont rien à envier aux créatures de la Bagdad des *Mille et une nuits*. L'Algérie est donc dépositaire de ces histoires fascinantes que l'on attribuait à l'Orient lointain et ancien. Mais les protagonistes de cette histoire ne sont pas des Orientaux : ce sont des Algériens, au sens de « colons d'Algérie ». Tout un peuple d'Européens déracinés, mélangés à des Africains soucieux de profiter de la présence européenne, est célébré par Louis Bertrand, qui les sent capables, comme jadis les Romains, de faire prospérer cette terre si on leur donne de bons principes. Leurs histoires d'amour passionné sont le signe de cette énergie, toute latine et perdue dans la métropole. Les « indigènes » eux-mêmes sont transformés au contact de ces formes d'amours latines. Ainsi de la description d'une maison close :

Le plus drôle était de trouver, dans ce décor oriental, des Européennes et surtout des Françaises. Il y en avait quelques-unes, et je me souviens que certaines d'entre elles se donnaient, dans ces endroits-là, des airs de princesses en exil. Elles le prenaient de haut avec l'ordinaire clientèle de ces lieux de plaisir.

Et néanmoins nombre d'indigènes, dédaignés et rabroués par elles, s'en montraient extrêmement fanatiques. Ces Africains faisaient à leur façon de la couleur locale : ils étaient curieux de connaître l'amour étranger.¹⁷

Les histoires torrides des Orientaux sont donc paradoxalement provoquées par l'érotisme latin : Louis Bertrand retourne ici la fascination de l'Europe pour l'Orient. Ainsi, si l'Algérie est fabuleuse, ce n'est pas parce qu'elle est héritière de l'Islam ou des *Mille et une nuits* ; c'est bien plutôt parce qu'elle a su conserver son identité latine, comme les mœurs des Algériens le démontrent. Il déclare ainsi : « ce que nous considérons dans les mœurs et les usages de l'Afrique, comme arabe, oriental ou islamique – tout cela, c'est la plupart du temps, du latin que nous ne connaissons plus – du latin que nous avons dépassé ».¹⁸ Ou encore : « Toute cette

¹⁷ *Nuits d'Alger*, lithographies de Suréda, Paris, Flammarion, 1929, p. 43.

¹⁸ *Carthage* (1930) cité dans A. Memmi (dir.), *Anthologie des écrivains maghrébins de langue française*, Paris, Présence africaine, 1964, p. 56. Il exprime déjà cette idée dans ses *Jardins de la mort* en 1904.

prétendue couleur locale islamo-orientale, – tout cela continue à attester la latinisation profonde de l’Afrique».¹⁹

Cette latinité, il la rattache aux formes de l’érotisme répandues sur l’autre rive de la Méditerranée (espagnole notamment), poursuivant ainsi l’inclusion, à la fois géographique et historique, de cet Orient méditerranéen à une latinité cette fois éternelle.

Le but de la présence française en Algérie est de mettre l’énergie des Algériens au service du développement de cette terre et du rétablissement d’un ordre héritier de l’Empire romain. Cette révélation, le narrateur l’obtient comme Lucius dans *L’Âne d’or*. En effet, celui-ci devait manger des roses pour redevenir un homme, et c’est quand il s’en remet à Isis que ces roses lui sont fournies. Le narrateur de *Nuits d’Alger*, quant à lui, trouve la réponse à ses angoisses sur la violence des mœurs algériennes en contemplant les roses de la Trappe de Staouéli où il rencontre Charles de Foucauld.

D’un point de vue littéraire, l’utilisation du modèle de *L’Âne d’or* semble rappeler que les fables milésiennes existaient avant les *Mille et une nuits*, qu’il y avait des histoires érotiques latines avant celles des Orientaux. Louis Bertrand peut ainsi faire coup double : rattacher l’Algérie à la culture littéraire européenne en la plaçant à l’origine de cette culture par le biais d’Apulée, et nier la singularité de l’inspiration orientale. Cela correspond à ses principes idéologiques : l’Algérie n’a connu que dégradation depuis la fin de la période latine, les conquérants arabes n’ont rien apporté. Bien plus, le merveilleux oriental éprouvé en Algérie est la preuve que l’héritage des fables milésiennes y était encore en latence : les *Mille et une nuits* et autres récits apparentés ne sont donc, selon lui, que des récits latins sous un vernis oriental.

Conclusion

Le projet de Louis Bertrand utilise donc ces procédés littéraires au service d’un désir d’inclusion : l’Algérie doit renouer avec la latinité, devenir ce lieu de tous les désirs (comme il l’était pour son maître Flaubert) – elle doit, en quelque sorte, devenir pour la France ce que la Grèce était pour Rome : un témoignage d’une culture ancienne (mais latine et non arabe ou berbère) et le lieu d’origine fantasmé de tous les plaisirs littéraires. Reste que ces plaisirs sont teintés de dégoût, et d’une fascination pour la violence générée par la rencontre de cet Autre que Louis Bertrand veut utiliser pour redéfinir l’identité latine et un nouveau style romanesque. La comparaison a donc ses limites.

Il est cependant frappant de constater la réversibilité des identités assignées aux discours et aux pratiques érotiques ; celles-ci semblent désorienter les repères constitutifs de l’identité et imposer une certaine logique de l’oxymore, qui apparaît au terme d’une enquête suscitée par l’association d’un dieu grec et d’une identité

¹⁹ *Les Villes d’or*, Paris, Fayard, 1927 [15^e édition, 1^e éd : 1920], p. 393.

latine (Éros latin), par un ouvrage où la bestialité ouvre sur les plus grandes richesses spirituelles (l'« âne » étant « d'or ») avant d'être mis au service d'un projet cherchant à restaurer une identité antérieure qui n'a sans doute jamais existé, au cœur des sombres « nuits » d'une Alger-la-blanche dont on désire faire une ville latine. L'identité et l'altérité se mêlent ainsi jusqu'à perdre toute pertinence au-delà d'une performance littéraire, dont le mauvais goût est parfois la conséquence.

L'AMORE TEME LA LUCE

ROSSELLA BONITO OLIVA
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Un luogo comune

Pascal Quignard in un'intervista ricorda come l'approccio di Bataille ad un *eros* senza tempo,¹ rovescio di un'idea di soggettività sovrana e disciplinata, sia poco convincente già se si mettono a confronto la cultura greca e la cultura latina.² Da questa convinzione muove *Le sexe et l'effroi*, individuando il passaggio di registro dall'*eros* greco, gioioso e dionisiaco, all'*eros* romano disciplinato dalla *lex augustea* che mortifica progressivamente la gioia e l'eccesso in regole e ruoli da cui prendono vita immagini dell'amore manieristiche e melanconiche.³ Quignard produce testi e testimonianze di questo declino di *eros* nella cultura romana imperiale rideclinata successivamente nella spiritualità cristiana. Con attenzione documentaria e intelligenza interpretativa l'autore traccia una sorta di genealogia dell'*eros* che è a monte della cultura europea cristiana.

Questo ricchissimo testo suggerisce però una domanda ancora più radicale. Cosa possiamo o abbiamo potuto dire di *eros* fuori dai miti e dalle narrazioni che lo hanno rappresentato senza coglierne il fondo, la natura più propria? Quali sono le forme di *eros*, che, eccedendo il territorio soggettivo, insinuandosi nelle pieghe di ogni vissuto con il peso ambiguo di desiderio e sofferenza, mettono in scacco ogni discorso oggettivante? Quanto la trasformazione delle consuetudini e delle leggi incide nel vissuto soggettivo e nella rappresentazione di sé di chi ama? Quale l'importanza della scelta di rappresentare *eros* nell'acme del godimento, o come avviene andando avanti nel tempo della cultura occidentale attraverso la seduzione degli ornamenti, dei rinvii degli sguardi, in fin dei conti di ciò che precede o segue l'irrappresentabile?

Se la paura è connaturata a *eros*, tutte le sue metamorfosi giocano tra desiderio e rischio, sbilanciando in un senso o nell'altro le forme dell'amore: diacronia di una struttura sincronica che le intesse. Oltre la nuda attrazione sessuale e l'istinto di

¹ Cfr. G. Bataille, *L'erotisme*, Paris, Gallimard, 1957, tr. it. *L'erotismo*, Milano, Einaudi 1997. Bisogna dire che il discorso di Bataille si gioca piuttosto sulla decostruzione del discorso filosofico e scientifico su *eros* di per sé eccedente ogni forma di rappresentazione, che sul tentativo di una qualche forma di descrizione di *eros*.

² «Rencontre avec Pascal Quignard à l'occasion de la parution de *Le sexe et l'effroi* », in <<http://www.gallimard.it>>, 2004.

³ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

riproduzione della specie, la determinazione della relazione e della parentela tra uomini crea un cortocircuito all'interno del meccanismo di autoconservazione della specie. Questo passaggio dalla natura alla cultura, dalla natura vivente alla forma di vita umana ha nella dipendenza e nell'attaccamento più o meno allargato o stabile le prime espressioni. Riflettere sulle forme dell'*eros* significa attraversare tutte le stratificazioni psichiche di queste metamorfosi.

L'uso del nome, *Eros*, figura della mitologia greca, testimonia l'intervallo tra voler dire e poter dire qualcosa, la difficoltà di dar voce senza mediazioni a un vissuto che va oltre una mera spinta organica e fisiologica: una strategia sospesa tra godimento e dispendio di un vivente più che meramente naturale. Una spinta a un tempo autoreferenziale e altruistica plasmata nelle configurazioni culturali, come evidenziato da Lévi-Strauss nelle *Strutture elementari della parentela*, in vista della costruzione di relazioni parentali, di clan, tribù e popoli. Essa investe tutta la rete delle relazioni vissute o mancate, come la psicanalisi ha portato alla luce nella teoria della sessualità attraverso l'archeologia dell'inconscio.⁴

Forse proprio per questo ogni forma di *eros* conserva la complessità dinamica del rapporto tra natura e cultura, inconscio e coscienza, accompagnandosi a specificazioni di segno spesso opposto: amore selvaggio o spirituale, profano o sacro, gioioso o infelice conservando nell'intimità traccia della cornice culturale e, nella sua espressione e rappresentazione, lo stigma della irriducibile sfumatura soggettiva.

Platone, in tutti i passaggi del *Simposio*, sottolinea la centralità di *eros* per il sapere per lo meno dal momento in cui questo si interroga sulla condizione umana: un terreno vischioso, eccedente ogni spiegazione univoca, come ogni discorso diretto.⁵ Il testo è un dialogo a più voci che si muovono in costellazioni diverse di sapere, per giungere alla confessione di Socrate, il filosofo: ciò che sa dell'amore lo deve alle parole di Diotima. La sacerdotessa rivela che *eros* è segnato da mancanza e astuzia, un *daimon*, traduce il sentimento di mortalità in desiderio di generazione in senso fisico e insieme spirituale, è desiderio di immortalità e amore del bello, amore dell'altro e amore dell'ideale. L'amore è di chi ama, non di chi è amato. Tra tutti i partecipanti al *Simposio* che intrecciano teorie sull'amore, l'unico vero innamorato arriva tardi: Alcibiade irrompe sulla scena quasi come un intruso, interessato a parlare solo del suo amore non ricambiato per Socrate. La sacerdotessa vergine e il giovane appassionato danno il segnale della distanza infinita tra il sapere dell'amore e il vivere l'amore in cui si iscrivono i legami amorosi.

Se Platone sceglie la via del dialogo, la cui atmosfera viene rotta e dissacrata dallo scomposto e diseducato Alcibiade, Barthes molti secoli dopo assume la frammentazione delle parole dell'innamorato, «voce [di] ciò che in lui vi è di

⁴ C. Lévy-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947, tr. it. *Le strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 2003; S. Freud, *Totem et Tabou*, *Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Beacon Press, 1913, tr.it. dal tedesco *Totem e tabù*, Milano, Mondadori, 1997.

⁵ Platone, *Il Simposio*, tr. it dal greco a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1979.

inattuale, vale a dire d'intrattabile».⁶ Intrattabile e astuto non tace, ma disturba con immagini/parole che si sottraggono a una presa diretta, come presenza umbratile e sfuggente a ogni luce. È difficile seguire amore, ha un suo linguaggio, un suo tempo e un suo spazio. Lo sapevano bene i Greci che, pur gioiosi, come dice Quignard, dedicavano giorni e spazi specifici al culto di Dioniso. Nietzsche definisce il dionisiaco, che esalta *eros*, uno stato di sogno, di ebbrezza, quasi una follia, che ha nell'apollineo la forma senza la quale sarebbe potenza annichilente per l'uomo.⁷

Eros latino

Partendo da queste premesse vorremmo avviare la nostra riflessione usando una fonte letteraria, appartenente alla cultura latina, che, a parere di Quignard, ha velato la potenza originaria dell'*eros* greco. La favola di *Amore e Psiche* contenuta nelle *Metamorfosi* ha un punto drammatico di svolta nel momento in cui Psiche, mossa dalla curiosità, tenta di guardare il volto dell'amante, rompendo l'incantesimo della loro relazione amorosa. La lampada usata da Psiche lascia cadere una goccia d'olio. «Lampada sfrontata e temeraria! Tu sei solo un volgare strumento dell'amore, che sei stata inventata da qualche innamorato che voleva godere più a lungo, anche di notte, dell'oggetto del suo desiderio».⁸ Non la luce del giorno, ma quella artificiale che vuole infrangere la resistenza dell'oscurità, procura danno, in quanto vuole protrarre il godimento, rompere l'innocenza dell'amore. Disporre della luce è voler fissare e conservare, dominando *eros* con l'ordine della visione il flusso di sensazioni scomposte della pelle e della bocca. Psiche sperimenta il fallimento della sua sfida: la luce non trattiene, ma mette in fuga *eros*. Quel corpo familiare per il tatto e per l'udito deve restare nascosto ai suoi occhi, l'oggetto d'amore vuole capire quello che al soggetto basta sentire. Psiche può godere del suo innamorato nel contatto diretto dei corpi; quando vuole rompere il segreto della notte, snaturare il segreto che permette al divino di congiungersi all'umano, dissacra *eros*. Vedere mette a nudo l'oscenità dei corpi non la purezza di *eros*, vedere porta sulla scena l'animalità, la corporeità sessuata, l'impossibile fusione, la differenza incolmabile dei corpi: la volontà di possesso snatura l'impalpabilità di *eros*.

I miti, si sa, non hanno mai un valore edificante o esemplare. Narrazioni e figure danno espressione a nodi problematici dell'esistenza umana, tramandano e conservano nell'uso e nella trasformazione un universo simbolico mobile,

⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil 1977, tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2005.

⁷ F. Nietzsche, *La visione dionisiaca del mondo*, in G. Colli (a cura di), *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873*, Milano, Adelphi, 2003 (4. ed.), pp. 47-77.

⁸ Cfr. Apulée, *Éros et Psyché*, tr. p. N. Waquet, pr. par C. Ossola, Paris, Payot & Rivage, 2006, tr. it. dal latino L. Nicolini, in *Metamorfosi o l'asino d'oro*, Milano, Grandi Classici Rizzoli 2005, qui p. 359.

lavorando «intorno» al mito.⁹ La favola di Amore e Psiche, invece, vuole insegnare, dissipare l'opacità del mito di *eros*. Il rapporto tra il divino e l'umano, la colpa di Psiche e la punizione divina, le prove a cui Psiche si sottopone per riavere il suo amore e l'*happy end* finale narrano di un percorso di formazione più che alludere alla densità simbolica del mito. Volendo mettere in guardia dai pericoli della *curiositas*, Apuleio deve interpretare l'universo simbolico per emendarlo dall'ambiguità. La favola, come ogni favola, insegna la necessità di educare, ma non può ignorare l'eccedenza di significato di *eros*.

Le stanze di *eros*

Se la vicenda di Amore e Psiche è l'intermezzo di una sorta di romanzo di formazione, racconta comunque dell'alternarsi di pulsione e paura, di desiderio di fusione e senso del limite del corpo, di ricerca del piacere e istinto di difesa, persistente al di là di ogni tempo e di ogni storia.¹⁰ L'astuzia più grande di *eros* consiste nell'aggirare ogni resistenza, che sia ricerca della verità o esercizio di virtù: rimane sul fondo, inafferrabile, occupa e inquieta l'uomo quanto più l'uomo cerca di tradurlo in parole e governarlo in leggi e divieti che riempiano questa sospensione e questa opacità. Come ogni rimosso ritorna in forme diverse, si insinua nelle paure, si nasconde nei simulacri, si canalizza nelle passioni della ragione, si disperde e si incarna nei dettagli. Perché se è vero che *eros* si fa vedere solo nel morso della paura e nel sentimento della mancanza, la passione vive e si insinua distribuendosi in spazi snodantesi l'uno dall'altro e l'uno dentro l'altro.¹¹ Agamben ne descrive l'articolazione attraverso una fuga di stanze che contengono e dissimulano l'oggetto nascosto in un particolare, in un frammento. L'architettura di *eros* è sempre uno stratificarsi che solo un'attenzione archeologica può portare alla luce.¹²

Distribuire, canalizzare rompe la pienezza temeraria di *eros*, mantiene la forma e la distanza tra uomo e dio e tra gli uomini. È quanto racconta Aristofane nel *Simposio* di Platone: esseri felici e potenti nella perfezione della forma sferica, puniti da Zeus proprio perché spensierati e ingrati, dimidiati di una forza senza misura e condannati alla regola della stabilità amorosa e del lavoro. Mito che racconta dell'inizio della storia dell'uomo, della regola che divide e impone le

⁹ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, tr. it. *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino, 1991.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

¹¹ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006. Forziamo qui il discorso di Agamben. Giocando in questo contesto una riflessione o un'ermeneutica sulla relazione tra poesia e filosofia prodotta dall'autore, in cui i fantasmi di *eros* giocano un ruolo centrale, ci sembra pregnante l'indicazione di una «topologia del gaudium, della <stanza> attraverso la quale lo spirito umano risponde all'impossibile compito di appropriarsi di ciò che deve, in ogni caso, restare inappropriabile», p. XV.

¹² S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985, parte III, lezione 20, lezione 20 e 21.

differenze, quella tra maschile e femminile, tra fratello e sorella, tra genitori e figli, quasi a sottolineare la necessità di un ordine per distribuire la natura in spazi esemplari, in cui sopravvivono nel desiderio tracce di una pienezza perduta, di una pulsione rimossa nella disciplina universale della cultura.

L'attrazione per lo stesso

Il nostro approccio filosofico ci porterà a sorvolare su tanti passaggi, per cercare, senza la pretesa di trovarle, risposte a questa sorta di lutto che la nostra civiltà vive e celebra di un *eros* pieno in ogni suo passaggio, ancor prima che di fatto se ne sia prodotta la perdita.

Non si tratta di cercare le tracce dell'amor perduto, ma di capire quanto mai perduto si è incanalato in altre forme scandendo l'insanabile conflitto che lega *eros* e *thanatos*, desiderio e paura, sessualità e erotismo, amore e morte. Per questa prossimità tra vita e morte ogni discorso occupato da *eros* non può che alternare presenza e assenza, immaginazione e paura al di qua dell'impossibile «ritorno della madre»¹³ di cui ogni innamoramento è insieme ricordo e consolazione.

Eredi di un *eros* dimidiato come gli uomini di Aristofane cerchiamo ciò che manca attraverso amore, l'altra metà di uno stesso, confinato in uno spazio intimo e spinto in un'esteriorità inospitale. Il desiderio è destinato a una memoria di copertura che tende a dislocare in altro l'inquietudine erotica, fermandosi sul dettaglio per distrarre il senso di frustrazione.¹⁴

Proviamo a scoprire muovendo lungo le linee di resistenza le tracce nascoste di *eros*, lì dove vi è il cuore pulsante di quell'impossibile ricerca degli uomini di Aristofane, e l'origine dell'aspirazione frustrata del «ritorno della madre». Andiamo alle origini della nostra storia dove ancor prima di Platone *eros* conserva una sua purezza quasi arcaica, prima della legge. E lungo questo itinerario ritorniamo al luogo da cui *eros* fugge, di cui la psicanalisi sottolinea la persistenza latente oltre i processi di civilizzazione: l'incesto, il desiderio originario e impossibile come «ritorno della madre». Vorremmo tentarne un'analisi ripercorrendone la rappresentazione in due figure tragiche in forma diversa: Antigone e Mirra. Greca la prima, romana la seconda vivono allo stesso modo il turbamento del sentimento incestuoso, la prima nel silenzioso ed eroico sentimento di attaccamento al fratello, la seconda nella ribellione al divieto che si fa paradigma dei valori più alti della cultura romana.

La purezza di Antigone

Antigone è figura terribile, *athe* ed eroina morale. Figlia di Edipo e Giocasta, erede di una stirpe incestuosa perciò maledetta, Antigone incarna l'eterno ritorno

¹³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., p. 13.

¹⁴ Cfr. S. Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914), in *Gesammelte Werke*, 18 voll., Frankfurt, Fischer, 1968, qui vol. X, p. 128.

dell'incesto sopravvissuto alle disgrazie di Edipo e di Tebe, generate da un parricidio e dalla relazione incestuosa tra madre e figlio. Sopravvive la disgrazia, sopravvive la maledizione che sembrava risolta nel sacrificio di Edipo. Una famiglia che si ama o si sbrana, in legami di morte più che di vita.¹⁵ Quasi a rimarcare l'urlo disperato di Edipo, «meglio non esser mai nati»!

Nonostante questa disgraziata eredità, Antigone difende la famiglia, anche nella figura del fratello, il reietto, il portatore della guerra civile nella città. Dopo la morte vuol dargli degna sepoltura sfidando le leggi del tiranno. Apparentemente nulla di torbido, nella tragedia Antigone mantiene una sua purezza e una sua grandezza nelle parole con cui difende questa volontà di salvare il corpo del fratello da una morte senza memoria e senza nome. Antigone è disposta a mettere a rischio la promessa di matrimonio, perché, dice, marito e figli sono sostituibili, il fratello è insostituibile, in quanto *adelphòs*, generato dallo stesso utero, prossimo carnalmente prima della nascita che anche Edipo ha maledetto.¹⁶ Nulla è paragonabile a questo vincolo dell'origine. Antigone non accetta ragioni, Antigone porta sulla scena il disperato e sempre mancato tentativo di rimanere nello stesso, il familiare, nel simbiotico abbraccio del proprio, della generazione dallo stesso utero. Un sentimento incestuoso, una tensione che rimane al di qua del passaggio all'atto, già profondamente segnata dalla vicenda di Edipo. Se Edipo non poteva sapere, Antigone sa, perciò non può infrangere il divieto atavico, ma difende eroicamente il diritto al rituale simbolico della sepoltura in cui il vincolo vive in forma allusiva. La sepoltura è sigillo della memoria di questo vincolo. L'incesto rimane o-sceno, neanche Antigone ne parla apertamente. Nella tragedia al sentimento incestuoso rinvia solo un breve, velato passaggio nelle parole scellerate dell'eroina che sanciscono l'essere-fuori dalla sua città.¹⁷

Questo passaggio colpisce Goethe,¹⁸ ma non Hegel che nella colpa di Antigone riconosce tutta la feconda contraddizione da cui nasce un nuovo mondo.¹⁹ L'*eros* sottomesso all'ordine e al potere della legge, slatentizzato dalla guerra civile, ma destinato a rimanere nascosto, nell'ombra, negato dalle leggi del tiranno, tuttavia presenza incancellabile nella simbologia del rituale che compone nella morte la lotta tra fratelli.

Antigone nella sua grandezza e purezza rappresenta l'incondizionato del desiderio, dice Lacan quasi abbagliato da questa figura. Per Antigone non è possibile guardare altrove, cercare consolazioni o distrazioni, quella tensione assoluta accompagna in modo inquietante ogni parola e pensiero, il suo sacrificio

¹⁵ Sofocle, *Antigone*, in *Edipo re-Edipo a Colono-Antigone*, tr. it. D. Del Corno, Milano, Mondadori, 2006, vv. 857-871.

¹⁶ *Ibid.*, vv. 80-81.

¹⁷ *Ibid.*, vv. 891-928.

¹⁸ J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, Einaudi, 2008, questo passaggio del testo è ricordato da J. Lacan, in *Il Seminario Libro VII. L'etica della psicanalisi* (1959-1960), Torino, Einaudi, 2008, pp. 322 e ss.

¹⁹ Cfr. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, cit. Bd. VIII, tr. it. a cura di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, qui vol. II, pp. 7-36.

sancisce l'estraneità alla città, la fedeltà al suo desiderio, l'insanabilità della perdita nella rappresentazione o nel ricordo: tutta la vita di Antigone. Ella non può che essere sepolta viva, resa da viva inoperosa come il desiderio che la anima.²⁰

Antigone tuttavia ha le sue ragioni, segue una legge, la legge della notte, degli inferi, la voce di una forza divina sotterranea irraggiungibile eppure a monte di ogni legge del giorno e di ogni discorso. La legge di Antigone precede la luce, vive nell'oscurità della passione inconscia, si contrappone alla legge del giorno, al potere, alla separazione e ai divieti, ma la obbliga allo stesso modo.

Girard afferma che la tragedia conduce al cuore della crisi sacrificale, portando sulla scena tutto il rischioso disordine e la violenza della sua risoluzione nell'individuazione e nell'accanimento contro il capro espiatorio come inizio di un nuovo vincolo comunitario.²¹ La tragedia di Antigone fa eccezione, rimane incontaminata e senza paura, inflessibile nelle sue ragioni, emblematicamente salda nella sua decisione. Va incontro alla pena, di cui avverte la violenza solo quando alla fine sente il peso della vita interrotta, più che la paura della morte inflitta dall'esterno. Antigone non è perciò propriamente capro espiatorio, non ne ha la funzione, il suo sacrificio non salva la comunità: la sua sepoltura da viva non ferma, ma scatena altre morti. Nessun vincolo sacro si riallaccia nella tragica fine di Antigone, che trascina con sé i membri della famiglia di Creonte: la violenza della legge del giorno ha solo rischiarato la persistenza della legge della notte.

Il dovere che Antigone sente non attraversa il limine tra sentimento di sorella e pietà familiare. Nella sua grandezza e incondizionatezza il desiderio è legge che la obbliga, il legame con il fratello sopravvive alla guerra fratricida. Antigone non fugge, ma non cerca nemmeno di spiegare o rappresentare le sue ragioni scellerate, eppure capaci di trascinare nella morte il promesso sposo, la madre di lui e il tiranno. Rimane sola nel suo amore, forza arcaica e distruttiva a cui nulla si può opporre o resistere. Antigone non finisce nel suo sacrificio.

Una nuova scena

Non scompare l'*eros*, non scompaiono le inquietanti pieghe e opacità dell'amore, il mondo romano ne esalta le curve e l'umbratilità, come ricorda Quignard, in nome della legge. Paesaggi ricchi di rimandi e riflessi, di cui la villa dei Misteri di Pompei è traccia, traducono in una sfumatura melanconica la sfida di *eros*. Ovidio non a caso imbastisce un'*ars amatoria*, istruzioni per l'uso, servendosi di miti e amori vecchi e nuovi metabolizzati, o meglio soggetti alle metamorfosi di un *eros* scandito dall'*ethos*.

La virilità del *phascinus*, sostiene Quignard, si sostituisce alla potenza del *phallus* dando luogo a quello slittamento dall'*eros* gioioso del piacere nell'*eros* melanconico

²⁰ Sul significato della sepoltura da viva in quanto privazione della possibilità di individuazione della vita di Antigone insiste M. Zambrano, *La tomba di Antigone, Diotima di Mantinea*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2001, pp. 41- 127.

²¹ R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1992, cap. III.

romano. Organi e parti del corpo trattengono in forma di feticci e di rappresentanti quella tensione che, rimossa o tradotta, si insinua nei dettagli.²² Frammentato lascia le tracce di una perdita che si insinua nelle narrazioni di seduzioni, vicende e amori. Come ogni incidente di *eros* anche l'incesto ha una sua scena.

Ovidio²³ avverte già all'inizio che il racconto ha in sé del tremendo e invita chi dal racconto si sentisse attratto a non credere o a concentrarsi sugli effetti della trasgressione. Nessuna stirpe maledetta, nessuna incoscienza, nessuna notte alle spalle di quell'inquietante attrazione che la figlia ha verso il padre. L'introduzione avverte e ammonisce, sospettando nel lettore la possibilità di un'attenzione morbosa.

Mirra, infatti, laicamente riflette, mentre invoca gli dei di allontanare da lei il sentimento empio, sul fatto che l'amore filiale esiste in natura e addirittura resiste in culture più arcaiche. Giudica il proprio mondo e se stessa, si interroga per darsi ragioni del suo desiderio.

«L'umana meticolosità ha inventato perfide leggi e un'invidiosa giustizia proibisce quanto natura concede», più avanti aggiunge «E non ti accorgi su quante leggi, su quante parole tu getti scompiglio?». ²⁴ Queste parole che riconoscono il peso responsabilizzante delle leggi della comunità, rivelano lo sdoppiamento tra desiderio individuale e responsabilità verso la comunità che non ha nulla della purezza tragica di Antigone. In questa vicenda, inoltre, nessuna delle virtù romane prescritte dalla *lex augustea* è messa in questione, Mirra costituisce uno scarto per un eccesso di desiderio: l'amore paterno di Cinira, l'ossequio per la padrona della nutrice, non riescono a impedire la colpa, ad arginare il sentimento incestuoso. Mirra non è, però, un'eroina, non agisce in prima persona, il suo desiderio vive grazie alla servitù volontaria della nutrice, condannata dalla legge e dal ruolo di subordinata ad assecondare i desideri della padrona.

Anche Cinira è animato dalle sacre virtù paterne, solo inconsapevolmente gode delle grazie di colei che crede una donna dell'età della figlia, la chiama figlia, si sente chiamare padre. L'oscurità della notte e il non sapere lo assolvono. Quando Cinira infine, «voglioso dopo tanti accoppiamenti di conoscere l'amante, accostato il lume, scopre l'incesto e la figlia»²⁵ è messo dinanzi all'oscenità del suo desiderio. La luce rompe il godimento, interrompe la magia dell'amore, infrange l'oscurità, squarcia la notte senza ordine.

La punizione divina non può che accanirsi sull'unica colpevole, che ha osato discutere e cercare compromessi con le leggi sacre della tradizione in una straordinaria scena manieristica.

Mirra sente il peso della sua colpa solo dopo l'atroce scoperta del padre - l'unica *auctoritas* che nell'attrazione e nella colpa riconosce - e solo quando la luce l'ha smascherata, chiede agli dei di essere cacciata dai morti e dai vivi: «cacciatemi da

²² P. Quignard, *Le sexe, op. cit.*, p. 74 e ss.

²³ P. Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, Milano, BUR, 1994.

²⁴ *Ibid.*, Libro X, vv. 320-350.

²⁵ *Ibid.*, vv. 470-475.

entrambe i regni, fate di me un'altra cosa, negandomi e vita e morte».²⁶ Non è degna, né di vita, né di morte umana, implora una condizione che spenga desiderio e colpa. Mirra si trasforma lentamente in albero, consegnata a un'altra forma di vita e condannata a procreare un figlio privata della gioia della maternità.

Se Sofocle scolpisce in pochi versi il sentimento di Antigone verso il fratello, Ovidio allestisce la scena del padre ingannato e della figlia colpevole, insensibile al richiamo della castità. Nessun senso di colpa vive Antigone, la consapevolezza interiore della colpa rispetto alla virtù attraversa dall'inizio alla fine le parole di Mirra. Suoni emessi da un corpo che si trasforma in un tronco in cui solo le venature ricordano il sangue umano, ridotto all'immobilità e all'afonia: né morto né vivo.

Non è possibile comparare la semplicità di Mirra alla purezza di Antigone, l'espedito dell'albero, simbolo di una punizione, feticcio del corpo sessuato, non è paragonabile alla solennità di Antigone che incede verso la morte. Non è possibile dimenticare la figura, le parole di Antigone, di Mirra rimane solo l'odore e un albero inerte per un *eros* incestuoso più pornografico che inquietante.

Il gioco tra corpo sessuato e corpo sublime, si inverte nella degenerazione punitiva del corpo femminile nel corpo vegetale. Nell'interdetto disciplinante della *lex augustea*, nella virtù romana il buio che copre la passione amorosa diventa più oscura della notte e ciò che si fugge diventa più inquietante di ciò che insegue. Il rimosso scandisce non più le figure di *eros*, ma un corpo segnato in questa scissione.²⁷

Prima e dopo l'*eros* latino

Si potrebbe dire che quanto più il corpo desiderante viene investito da convenzioni, da leggi sociali e morali, tanto più le sue raffigurazioni sono specchio di un governo dello spirituale, disaggregato in organi-simbolo di tentazione, di asceti. Non a caso l'occhio diventa, più del corpo pieno, lo specchio dell'individuo, tanto che Hegel nelle sue lezioni di estetica può insistere sui corpi spiritualizzati delle prime pitture religiose.²⁸ Una tradizione che va nella linea di quella lampada che illumina quanto va tenuto nell'oscurità nella vicenda di Amore e Psiche che nella goccia prelude all'assoggettamento dei corpi e delle pulsioni.

La subordinazione del troppo carnale, troppo simbiotico, troppo resistente, il cui eccesso predispone al salto, persino per l'individuo, dalla naturalità alla cultura. Anche la tensione incestuosa necessita di artifici, come nel caso di Mirra, censurata dal divieto culturale, spogliata di quella sacralità della legge della notte che vela le parole di Antigone.

²⁶ *Ibid.*, vv. 485-488.

²⁷ P. Quignard, *Le sexe*, op. cit., pp. 145-146.

²⁸ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, in *Gesammelte Werke*, cit., Bd. XIII-XIV-XV, tr. it. *Estetica*, a cura di Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., qui vol. XV, p. 40 e ss.

Che l'incesto sia un interdetto, incancellabile come tensione, lo racconta anche un testo sacro, la Bibbia, nel *Cantico dei cantici* dove l'alternarsi di sorella e amante dice i due lati di un amore che cerca il familiare nel modo stesso in cui si apre all'esterno. Gioco magico, quasi infantile e primitivo, fissato e metaforizzato in frammenti, simbologie, dà voce all'indistruttibilità del sentimento incestuoso, dell'ambiguità stessa di *eros*, affidata alle parole. Vi è una riscrittura moderna del *Cantico dei Cantici* di Aleykhem, in cui i sentimenti sono interrotti da un divieto consapevole della possibilità dell'infrazione, che rompe l'innocenza infantile dei corpi e dei desideri. La maturità rende quei corpi responsabili e colpevoli dinanzi alla legge della famiglia.²⁹ L'inizio, l'innocenza e il desiderio, ricorda l'autore, sono sempre la cosa migliore di ogni storia, la fine porta con sé la perdita. La morte vince la ribellione dei protagonisti del racconto della Yourcenar *Anna Soror* avvertiti eppure impotenti dinanzi alla passione.³⁰

Ed è qui forse che porta *eros*, nella notte dell'origine, nell'amore per lo stesso cancellato eppure latente, nel superamento dei limiti di *Amore e Psiche*, del divino e dell'umano. Ne *L'uomo senza qualità* Musil fa sfiorare a Ulrich e Agathe la tentazione dell'incesto. Tutto parte non a caso dalla morte del padre, anello di una relazione che aveva dissolto nella memoria la somiglianza reciproca che riemerge pian piano, ora che i due fratelli si ritrovano l'uno dinanzi all'altro. Eppure Ulrich viveva senza saperlo in unione con la sorella, ma non la ricordava o la cercava inconsapevolmente, solo la morte del padre riporta dinanzi ai suoi occhi questa significativa dimenticanza. In un dialogo, i due fratelli, Ulrich e Agathe, convergono sul fatto che «L'amore rende ciechi» o meglio «L'amore fa vedere meglio ciò che manca». La mancanza rende ciechi, è risultato di un depotenziamento che solo l'*eros* rimette in gioco, per l'avvertita separazione dei corpi, per la scissione del corpo proprio dal corpo disciplinato dalla legge.³¹

Eros è cieco, una pulsione al godimento, e in quanto tale senza regole, mette allo scoperto la fragilità della sovranità dell'ordine e del soggetto, un vuoto da cui sempre parte la memoria. Certo la cultura, allargandosi in una morale imperiale o universale non cancella le tracce, anch'esse travisate e sfigurate nell'estetica di un *eros* pornografico. Se di queste tracce e di queste figure siamo eredi, non è semplice ricostruirne archeologicamente il fondo, le stratificazioni richiedono una paziente genealogia per portare alla luce l'*eros* del nostro *ethos*.

Non si tratta certo di ipotizzare una forma di passato o di purezza perduta, la cultura intesse le nostre rappresentazioni, i nostri sentimenti. La consapevolezza di Ulrich e Agathe segnala l'impossibilità dell'attingimento di una purezza perduta. Così come la letteratura *trash* dei nostri giorni, senza avvertire come Ovidio, conduce in quei recessi più che oscuri, peccaminosi in quanto mondi abbandonati e

²⁹ S. Aleykhem, *Cantico dei cantici. Un amore di gioventù in quattro parti*, Milano, Adelphi, 2004.

³⁰ M. Yourcenar, *Anna Soror*, in *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, tr. it. *Come l'acqua che scorre*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 3-59.

³¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Hamburg 1978, tr. it. *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 2005, si veda da «Abbozzi e frammenti», pp. 1251-1262 e 1466-1480.

pronti a riemergere nella virulenza di un rimosso. L'impossibile del «ritorno della madre» nella condizione di possibilità interdetta e di paura è rappresentata nel «Bacio», quadro di Picasso del 1925, dove tutta la violenza quasi cannibalica dell'abbraccio tra madre e figlio porta il segno della gelosia di colui che dall'esterno, in quanto padre, non può che guardare.



Sarà un caso che anche per questo quadro in cui l'autore ricorda l'occasione della nascita del figlio e dell'abbraccio della madre che tanto lo ha colpito si ricorre alla spiegazione: bacio tra un uomo e una donna?

SHAKESPEARE RELU À LA LUMIÈRE DE PASCAL QUIGNARD : L'ÉROS LATIN DE *CORIOLAN*

SOPHIE CHIARI
Aix-Marseille Université, LERMA

Dans *Les désarçonnés*, Pascal Quignard écrit :

La clandestinité linguistique (le nominalisme), la clandestinité intime (la sexualité secrète), la clandestinité territoriale (l'écart politique) s'ajoutent en forme d'exil, plutôt qu'en forme de monde, sur une terre où chacun d'entre nous surgit à l'état isolé.¹

Dans un monde où chacun est voué à être seul, l'écrivain fait de l'exil une fragile victoire et nomme sans le savoir toutes les clandestinités vécues par Coriolan, cet éternel désarçonné, dont l'éros est magnifié par Shakespeare dans sa pièce éponyme de 1608.² En ce début de XVII^e siècle, le dramaturge repense en effet à la lointaine fondation de Rome qui repose sur une légende guerrière. Romulus et Remus, élevés par une louve, créent une nouvelle ville sur les bords du Tibre. Une lutte fratricide éclate, au cours de laquelle Romulus tuera son propre frère. C'est avec ce duel en tête que Shakespeare, qui vient d'achever *Antoine et Cléopâtre*, écrit une autre tragédie sur l'éros latin, tragédie qu'il consacre au personnage de Coriolan en s'inspirant principalement des *Vies* de Plutarque traduites en anglais par Thomas North en 1579.³

Le dramaturge réinvente une intrigue simple pour mieux dire la difficulté de l'être et du désir. Thomas Caius Martius, dit Coriolan, vit dans la douleur d'exister. Ce héros romain vient de remporter la bataille de Corioles contre le général Volsque Aufidius. Il perd néanmoins l'élection au poste de consul parce qu'il refuse d'exhiber ses blessures à la plèbe et, après sa condamnation à l'exil, il quitte la ville, rempli de haine contre le peuple.⁴ Fou d'orgueil, il se résout alors à

¹ P. Quignard, *Les désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012, p. 280.

² Les citations de la pièce seront ici systématiquement extraites de W. Shakespeare, *Coriolan*, in *Tragédies*, II, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2002, pp. 1037-1347.

³ T. North, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, Londres, Thomas Vautroullier, 1579 (STC n° 20065).

⁴ L'homme se sent et se veut seul face à un monstre polycéphale. L'adjectif « alone » apparaît à quatorze reprises dans la pièce. S'il se compare lui-même à un dragon (« [...] though I go alone, / Like to a lonely dragon [...] », que Jean-Michel Déprats traduit par « [...] bien que je parte seul / Comme un dragon solitaire [...] », 4.1.29-30), il ne peut pas grand chose face à la populace, cette hydre dont les têtes

demander de l'aide à son « meilleur » ennemi, le chef des Volsques, pour reprendre le pouvoir de sa cité et se venger. Il finira cependant par céder face aux femmes (sa mère et son épouse) quand elles viendront l'implorer d'épargner Rome. Ayant trahi Aufidius, Coriolan acceptera enfin sa part d'humanité, voire de féminité,⁵ et trouvera la mort foulé aux pieds par l'ennemi, cet Autre lui-même qu'il a combattu tout en l'adorant.

Quignard nous rappelle que « séparation en latin se dit *sexus* ».⁶ Comment Coriolan parachève-t-il l'éros latin en devenant « unique » ou « désuni »,⁷ autrement dit en se séparant par la mort de son double guerrier ? C'est à cette question que je tenterai de répondre, à la lumière, ou au clair-obscur, des observations faites par Pascal Quignard sur le mystère du désir et de sa part maudite.

Le corps du guerrier

Dans la Rome de Shakespeare stylisée à l'extrême, le corps du héros symbolise la ville tout entière. Aussi Corioles semble-t-elle se résumer à l'ennemi juré, Aufidius, et Rome à Coriolan. Mais qui est réellement Coriolan ? Dans cette tragédie, c'est un corps qui ne peut se concevoir sans l'autre.⁸ Il se veut autre, et dès la première scène, rêve d'être celui qu'il compare à un « lion » (1.1.235), autrement dit Tullus Aufidius, l'ennemi qu'il est fier de combattre :

I sin in envying his nobility,
And were I anything but what I am,
I would wish me only he.

Mon péché est d'envier sa noblesse,
Et si je n'étais pas qui je suis,
Je voudrais être lui.
(1.1.217-19)

Coriolan, tenaillé par la culpabilité de n'être que ce qu'il est, exprime donc d'emblée le sentiment de fascination et le désir qui le lient à son adversaire. Or, « qu'est-ce que la fascination ? » demande Quignard dans *La nuit sexuelle*. « Soit

repoussent à mesure qu'on les tranche (« the many-headed multitude », à savoir « la multitude aux mille têtes », 2.3.15).

⁵ Ph. Rackin, « *Coriolanus* : Shakespeare's Anatomy of virtue », *Modern Language Studies*, vol. 13, n° 2, 1983, pp. 75-76.

⁶ P. Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume, V*, Paris, Gallimard, 2005, p. 32.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ Voir ce que dit Martius d'Aufidius au cours de la première scène : « Were half to half the world by th'eares and he / Upon my party, I'd revolt to make / Only my wars with him. [...] » (« Quand la moitié du monde serait aux prises avec l'autre, / S'il était dans mon camp, je me révolterais / Pour mener mes guerres contre lui. [...] »), 1.1.220-22.

devient l'autre ».⁹ Pour Coriolan, au fond, la guerre est « une affaire personnelle ».¹⁰ Il en va de même pour son adversaire qui lui fait parfaitement écho, puisqu'à la fin du premier acte, ce dernier avoue :

I would I were a Roman, for I cannot,
Being a Volsce, be that I am. [...]

Je voudrais être romain, car je ne peux,
Étant volsque, être ce que je suis. [...]
(1.10.4-5)

Tel Coriolan, Aufidius subit une crise identitaire sans précédent, et cette crise crée un lien quasi fraternel entre les deux ennemis.

Si Coriolan ne pense qu'à devenir autre, c'est aussi parce qu'en dépit de son aspiration à l'idéal romain de la *virtus* qui rejette tout élément féminin, il n'y parvient jamais réellement. Selon Pascal Quignard,

Virtus veut dire 'capable de *victoria*'. Posséder la *virtus*, c'est avoir en soi la force redoutable, posséder le Genius victorieux. La *virtus* se prouve par l'invincibilité (la *felicitas*). L'empereur vertueux est l'empereur dominateur des fauves. C'est pourquoi il est voué à intensifier sa *virtus*, à multiplier la *victoria* dans les représentations de l'amphithéâtre, réassociant par là-même sa force (*vis*), son courage (*fortitudo*) et sa virilité sexuelle (*fascinus*).

Coriolan est non seulement dans la pauvreté des mots, il est aussi dans la pauvreté sexuelle : il lui faut donc se défaire de sa pudeur pour acquérir la virilité sexuelle qui lui manque. Coriolan est dans la prédation et l'excitation, mais il ne va jamais jusqu'au bout de ses combats en refusant de les mettre en scène. Il lui est donc d'autant plus difficile d'atteindre la virilité sexuelle qu'il n'est lui-même qu'un corps ambigu, à mi-chemin entre féminin et masculin :

[...] In that day's feats,
When he might act the woman in the scene,
He proved best man i'th' field, and for his meed
Was brow-bound with the oak. [...]

[...] En ce jour
Où il aurait pu jouer une femme sur la scène,
Il fut le meilleur sur le champ de bataille, et pour prix de ses exploits
Fut couronné de chêne. [...]
(2.2.92-95)

⁹ P. Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, p. 99.

¹⁰ R. Marienstras, « La dégradation des vertus héroïques dans *Othello* et dans *Coriolan* », *Études Anglaises*, t. XVII, n° 4, octobre 1964, p. 386.

Alors que Shakespeare rappelle subrepticement l'importance des « boy actors » pour les rôles féminins de la Renaissance anglaise, il dresse aussi le portrait d'un homme tenté malgré lui par l'hermaphrodisme, capable à la fois d'incarner la virilité sur le champ de bataille, et d'incarner une femme sur scène. Chez lui, masculinité et féminité ne sont que des postures interchangeables. Pourtant, s'il valorise la première à outrance, il refuse de céder aux faiblesses de la féminité. Alors que, comme le veut la tradition, le peuple exige de voir les blessures de Coriolan que ce dernier érotise sans doute à l'excès en les nommant « my nothings » (« mes riens », 2.2.74) — on sait en effet que le mot « nothing », chez Shakespeare, désigne implicitement le sexe de la femme — le guerrier jadis couvert du sang de ses victoires a l'impression de perdre son éclatante virilité s'il cède aux injonctions de la populace. D'être sans doute pénétré et castré par une masse anonyme qui veut le dominer.¹¹ Si, comme le souligne Quignard, « [l]e puritanisme définit ceux qui ne supportent pas la scène inmontrable et incessante », ¹² Coriolan est de ceux-là. Il est aussi de ceux qui pensent que le plaisir ne peut être pris qu'à la dérobée. Un instant pourtant, il semble renoncer à sa virilité pour plaire durablement à ses électeurs :

Away, my disposition; and possess me
Some harlot's spirit! [...]

Arrière, ma nature; que me possède
L'esprit d'une putain ! [...]
(3.2.111-12)

Néanmoins, narcissique à l'extrême, trop épris de sa propre image, Coriolan se refuse finalement à dévoiler ses trophées de guerre. D'une certaine façon, il aiguise en ses électeurs l'appétit du voyeur, mais se garde bien de combler cet appétit.

Si le héros n'est donc pas un corps pénétré, il peut en revanche être vu comme un corps éclaté, signe d'une impossible harmonie. Ses blessures laissent deviner un corps troué et mutilé, loin de l'idéal du corps entier, du corps lisse symbole de la force tranquille. Certes, Cominius, dressant un portrait héroïque du guerrier valeureux, décrit un instant le héros de la tête aux pieds :

[...] From face to foot,
He was a thing of blood, whose every motion
Was timed with dying cries. [...]

[...] De pied en cap,

¹¹ D. Lemonnier-Textier, « 'Would you have me false to my nature ? Rather say I play the man I am' : the Deconstruction of Masculinity in Shakespeare's *Coriolanus* », *Représentations et identités sexuelles dans le théâtre de Shakespeare. Mises en scène du genre, écritures de l'histoire*, éd. Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, PUR, 2010, p. 153.

¹² P. Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 117.

C'était une chose de sang, dont chaque mouvement
Était scandé par des cris d'agonie. [...]
(2.2.105-107)

Néanmoins, ce bref portrait n'est qu'un raccourci qui ne montre et ne décrit rien. Il est en outre gauchi par l'usage du mot « thing ». Le personnage-titre y apparaît en effet comme une « chose ensanglantée », un corps innommable, dépourvu humanité. Un corps à part, donc, qui jamais ne pourra se fondre dans la masse. Mais il y a pire. Au cours du troisième acte, Sicinius compare Coriolan à un pied gangrené qui doit être amputé :

The service of the foot,
Being once gangrened, is not then respected
For what before it was.

Quand le pied
Est gangrené, on ne tient plus compte
Des services passés.
(3.1.302-04)

Du corps du guerrier, le spectateur ne perçoit donc qu'une représentation dégradée et antihéroïque. Mais l'antihéros est lucide et revendique sa fragmentation. Il porte en lui ses fissures et, progressivement, les assume. Preuve en est, le blason ironique qu'il offre de son propre corps lorsque, pressé par Volumnia d'accepter les exigences de la foule, il semble prêt à se prostituer symboliquement en se défaisant des signes de la maturité et de la masculinité :¹³

[...] My throat of war be turned,
Which choired with my drum, into a pipe
Small as an eunuch or the virgin voice
That babies lull asleep! The smiles of knaves
Tent in my cheeks, and schoolboys' tears take up
The glasses of my sight! A beggar's tongue
Make motion through my lips, and my armed knees,
Who bowed but in my stirrup, bend like his
That hath received an alms! [...]

[...] Que mon gosier guerrier,
Qui faisait chœur avec les tambours, devienne le fausset
Nasillard de l'eunuque ou la voix virgine
Qui berce et endort les bébés ! Que le sourire du fourbe
Campe sur mes joues, que des larmes d'écolier envahissent
La prune de mes yeux ! Que la langue du mendiant

¹³ J.-J. Chardin, « Les contrariétés merveilleuses de *Coriolan* », *Lectures de Coriolan de William Shakespeare*, Rennes, PUR, pp. 27-38.

Trouve son chemin à travers mes lèvres, et que mes genoux bardés de fer,
 Qui n'ont jamais ployé qu'à l'étrier, fléchissent comme ceux
 Du pauvre qui a reçu l'aumône ! [...]
 (3.2.112-20)

La gorge, les joues, les lèvres, les genoux, sont autant de parties du corps qu'il faut appréhender. Derrière ce contre-blason, c'est l'inavouable féminité de Coriolan qui transparaît (notamment à travers l'allusion à la prostituée, « harlot », à l'eunuque, « eunuch », et à la vierge, « virgin »), et ces vers font d'ailleurs écho aux paroles de Cominius lorsque ce dernier rappelle que le héros, dans sa jeunesse, avait lutté contre Tarquin, et que son menton imberbe évoquait alors le visage des Amazones (2.2.89). Coriolan n'échappe jamais à son ambivalence, et tout se charge de lui rappeler la force du féminin.

Néanmoins, dans la pièce, le féminin est trop associé à la mère, Volumnia, cette louve qui dévorera son propre fils. Aussi Coriolan se détourne-t-il de son épouse afin de chercher ailleurs une confrontation physique qu'il estime être à sa portée. En témoigne sa représentation idéalisée du corps à corps comme duel chevaleresque¹⁴ ainsi que son goût pour la provocation lorsqu'il offre à Aufidius sa simple gorge, nouveau témoignage de ce corps morcelé et, à ce titre, infiniment désirable :

[...] then, in a word, I also am
 Longer to live most weary, and present
 My throat to thee and thy ancient malice,
 Which not to cut would show thee but a fool,
 [...]

[...] en un mot, moi aussi
 Je suis las de vivre, et je t'offre
 Ma gorge, à toi et à ton ancienne rancune ;
 À ne pas la trancher tu te montrerais sot,
 [...]
 (4.5.91-94)

Le corps éclaté du héros devient alors un objet de fascination perverse pour son meilleur ennemi, et cette dissolution se parachève dans la mort puisque l'exigence de Coriolan se lit comme un refus de toute forme d'unité retrouvée : « Cut me to pieces, Volscus » (« Taillez-moi en pièces, Volsques », 5.5.110). Il en appelle de ce fait à une forme de *sparagmos* susceptible de le faire passer pour un bouc-émissaire,

¹⁴ Cette représentation est nourrie et entretenue par ses alliés comme par ses ennemis. Aussi Lartius explique-t-il à Coriolan qu'Aufidius aime à faire savoir qu'il l'a souvent affronté « sword to sword », c'est-à-dire « épée contre épée ». L'expression riche en sous-entendus érotiques semble flatter Coriolan et elle fait d'ailleurs elle-même écho aux mots prononcés plus tôt par Aufidius, à savoir « True sword to sword », ou « Loyale épée contre épée », 1.10.15.

une victime sacrificielle vouée à souffrir pour apaiser le peuple.¹⁵ Dans cette volonté d'en finir se dégage sans doute un plaisir masochiste. Mourir déchiqueté comme un chien, tel est l'ultime demande d'un personnage tragique, incapable de correspondre aux souhaits de la sphère publique.

La chair et la bonne chère

« Dans la fascination, être vu c'est être dévoré », écrit Quignard dans *Sordidissimes*.¹⁶ Dans la pièce de Shakespeare, tout n'est que dégoût et dévoration. L'étrange rapport qui se noue entre Coriolan et son ennemi Aufidius est empreint d'attraction et de répulsion. Ce que les deux hommes aiment chez l'autre, c'est leur propre image. Ce qu'ils haïssent, c'est l'altérité radicale qui les dissocie. Entre ces deux guerriers, la haine n'est donc que l'endroit de l'amour, et leur relation pourrait bien se sceller par un repas cannibale. En effet, lorsque les serviteurs d'Aufidius évoquent les précédents exploits de Coriolan, ils le comparent à un guerrier susceptible de ne faire qu'une bouchée de leur maître :

FIRST SERVINGMAN

[...] To say the truth on't, before Corioles he scotched him and notched him like a carbonado.

SECOND SERVINGMAN

And he had been cannibally given, he might have broiled and eaten him too.

LE PREMIER SERVITEUR

[...] Disons la vérité, devant Corioles, il l'a entaillé et tailladé comme une carbonade.

LE DEUXIEME SERVITEUR

Et s'il avait eu du goût pour le cannibalisme, il l'aurait fait bouillir et mangé aussi.

(4.5.180-84)

En d'autres termes, si Coriolan avait voulu jouir de sa victoire, jouir de son ennemi, et s'il avait aimé la nourriture, il aurait dévoré Aufidius. Il l'aurait eu dans la peau, voire dans ses entrailles. Néanmoins, tout au long de la pièce, Coriolan semble se détacher de plaisir de la chair... et de la bonne chère. Sa propre mère l'a probablement détourné très tôt de toute source de fécondité, à en juger par le discours radical qu'elle continue à lui tenir sur la nourriture (« Anger's my meat, I sup upon myself », c'est-à-dire « La colère est ma nourriture, je souperai de moi-même », 4.2.49). Coriolan se croit indépendant précisément parce qu'il ne dépend pas de biens matériels, et surtout pas du sein de sa mère.¹⁷ Volumnia rappelle d'ailleurs au troisième acte qu'elle n'a pas allaité son enfant pour lui donner du

¹⁵ J. Holloway, *The Story of The Night: Studies In Shakespeare's Major Tragedies*, Oxon, Routledge, (1961) 2005, p. 130.

¹⁶ P. Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume, V*, op. cit., p. 178.

¹⁷ J. Adelman, *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origins in Shakespeare's Plays*, New York, Routledge, 1992, p. 148.

lait, mais pour lui transmettre son courage,¹⁸ cette vaillance héroïque qu'elle veut voir incarnée par ce fils qu'elle mène toujours à la baguette. Lui, l'ascète, ou le jouisseur refoulé, se méfie donc des banquets cannibales. Il n'aime pas l'ogre qu'incarne la plèbe, celle qui dévorera littéralement tous ses espoirs :

The cruelty and envy of people,
Permitted by our dastard nobles, who
Have all forsook me, hath devoured the rest,
And suffered me by th' voice of slaves to be
Whooped out of Rome. [...]

La cruauté et la haine du peuple,
Autorisées par la poltronnerie des nobles, qui
M'ont tous abandonné, ont dévoré le reste,
Et ils ont souffert que des voix d'esclaves
Me chassent de Rome sous les huées. [...]
(4.5.71-75)

Vidé de sa substance, de son être, Caius Martius se plaint à son adversaire d'hier et témoigne de l'ingratitude des siens. L'identité du héros est en effet mise en pièces, ou « dévorée », par la cruauté et la haine du peuple, ce monstre comparé à une hydre, peu reconnaissant des durs labeurs de Coriolan.

Il est donc ironique qu'Aufidius suggère toute l'ampleur de son affection pour celui qu'il combat en évoquant la fréquence des repas du guerrier :

AUFIDIUS
[...] Five times, Martius,
I have fought with thee; so often hast thou beat me,
And wouldst do so, I think, should we encounter
As often as we eat. [...]

AUFIDIUS
[...] Cinq fois, Martius,
J'ai lutté avec toi ; cinq fois tu m'as battu,
Et je crois que tu me battrais encore même si nous devions nous rencontrer
Aussi souvent que nous mangeons. [...]
(1.10.7-10)

Aufidius exprime déjà son goût des mets et son goût de l'autre. Ce que Coriolan refuse d'ingérer, le Volsque l'accepte et l'intègre à son quotidien. Manger, c'est connaître sa propre finitude, et c'est être capable de se laisser dominer par ses appétits. Dès le premier acte de la pièce, Aufidius se pose donc en jouisseur potentiel, mais ne peut que tromper sa faim. Lorsqu'au quatrième acte, son ennemi

¹⁸ « Thy valiantness was mine, thou sucked'st it from me » (« Ta vaillance était mienne, tu l'as sucée de moi », 3.2. 129).

franchira le seuil de sa porte, le général Volsque saura dévoiler ses appétits. De manière significative, les premiers mots de Coriolan, encore déguisé en mendiant, concerneront les odeurs exquises d'un banquet : « A goodly house. The feast / Smells well [...] » (« Bonne maison. Le festin sent bon [...] », 4.5.4). Coriolan déjà, succombe aux plaisirs des sens.

Entre désir et agonie : les amours guerrières

Le héros que dépeint Shakespeare finit en effet par s'avouer ce qu'il redoute le plus, à savoir l'impuissance. « L'impuissance (*languor*) est la hantise romaine et concourt à l'effroi », écrit Quignard dans *Le sexe et l'effroi*.¹⁹ Sans doute est-ce la raison pour laquelle Coriolan n'entend pas rester inerte. Il veut au contraire s'engloutir dans une jouissance qu'il n'a pas encore connue, sans toutefois s'adonner à la prédation du corps féminin, qui lui est inaccessible à jamais. « I shall be loved when I am lacked » (« On m'aimera quand on ne m'aura plus », 4.1.15), affirme-t-il après avoir été banni de la cité romaine. Aimé non par l'épouse, mais par la plèbe. Cette affirmation montre à quel point le guerrier est dépendant du soutien et de l'affection de Rome, bien plus qu'il ne l'avait jamais dit jusqu'à présent.²⁰ Une fois expulsé de sa cité, Coriolan est donc un être vide, en proie au manque d'amour. À partir de là, Shakespeare explore dans le détail les amours guerrières d'un personnage orgueilleux, d'un homme qui pourrait se définir comme le parfait contraire d'Antoine. Dans *Antoine et Cléopâtre*, Antoine prônait en effet la volupté aux dépens de l'héroïsme. Dans *Coriolan*, le personnage-titre s'interdit longtemps tout laisser-aller et prétend mépriser les plaisirs. Il détourne le regard de sa femme, trop effacée, et étouffe sous le joug de la mère, Volumnia, la louve romaine. Cette dernière, caricature de la matrone, méprise les valeurs maternelles et a toujours voulu faire de son fils un guerrier dépourvu de songes (*Hypnos*), de fantasmes (*Eros*) et de fantômes (*Thanatos*).²¹ Son fils est donc un combattant incapable de rêver, d'êtreindre, et de se mettre à nu. Il ne peut enlever son voile, ou l'armure sanglante qui le recouvre, car il ne se sent pas prêt à faire l'expérience de l'altérité. Ayant toujours obéi à sa mère, il ne peut en effet concevoir la différence.

Coriolan, dans la pièce de Shakespeare, est donc un homme nécessairement voué à la solitude, mais qui finira par être confronté à l'ambivalence de ses sentiments comme de ses désirs. Délaissant son épouse, refusant de s'abandonner au repos du guerrier, Coriolan reportera tous ses élans corporels sur le combat, qui remplacera alors l'étreinte avec la femme. Il se sentira vraiment vivre dans l'imminence de la perte, du départ, d'une langueur amoureuse qu'il n'a pourtant jamais supportée chez les autres. Lorsqu'il se rend chez son ancien ennemi pour

¹⁹ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 81.

²⁰ R. Berry, « Sexual Imagery in *Coriolanus* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 13, n° 2, Elizabethan and Jacobean Drama, printemps 1973, p. 307.

²¹ P. Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 65.

faire cause commune avec lui et se retourner contre Rome, le spectateur le perçoit d'abord comme un intrus, *intrusus*. Il est « celui qui entre avec force, qui s'introduit si violemment, sans droit à le faire », de sorte qu'on n'a qu'une envie : le chasser. « C'est celui qui n'est pas invité ».²² En s'appropriant un espace étranger, en rentrant dans un cercle fermé, il s'abandonne à une forme de prostitution symbolique. Il est résolu à vendre son corps, sans jamais le formuler clairement. D'une part, il comprend qu'il ne peut se passer d'Aufidius, parce qu'il ne parvient à se trouver lui-même qu'à travers son double. D'autre part, il pressent le désir (*libidinem*) d'Aufidius, et ne se trompe pas. Si ce dernier avoue à mots couverts que jadis, il éprouva le besoin de se marier, aujourd'hui, c'est le désir qui l'obsède. Coriolan, désigné par l'oxymore « noble thing » (4.5.113), est pour Aufidius l'incarnation parfaite de la chair (« thing ») et de la grandeur d'âme (« noble »). Le Volsque voit donc en cet homme un « objet fascinant », capable de « perdurer au-delà de la fascination qu'il donne » :²³

[...] Know thou first,
I loved the maid I married ; never man
Sighed truer breath. But that I see thee here,
Thou noble thing, more dances my rapt heart
Than when I first my wedded mistress saw
Bestride my threshold. [...]

[...] Sache-le tout d'abord,
J'aimais la vierge que j'ai épousée ; jamais un homme
N'a soupiré d'un souffle plus sincère. Mais à te voir ici,
Noble créature, mon cœur grisé danse plus
Que la première fois où j'ai vu ma maîtresse épousée
Franchir mon seuil. [...]
(4.5.110-15)

La nature du désir éprouvé par Aufidius est mise à nu lorsque ce dernier raconte le rêve érotique de sa rencontre avec Coriolan. Il met alors en mots sa « nuit sexuelle » :

[...] Thou hast beat me out
Twelve several times, and I have nightly since
Dreamt of encounters 'twixt thyself and me—
We have been down together in my sleep,
Unbuckling helms, fisting each other's throat—
And walked half dead with nothing. [...]

[...] Tu m'as battu
Douze fois, et depuis, chaque nuit,

²² P. Quignard, *Les ombres errantes. Dernier royaume, I*, Paris, Gallimard, 2002, p. 26.

²³ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 166.

Je rêve de rencontres entre toi et moi ;
 À terre nous roulons ensemble dans mon sommeil,
 Déboulant nos casques, empoignant nos gorges,
 Et je m'éveille à demi-mort de ce combat avec le rien. [...]
 (4.5.118-23)

Ce « nothing » qui, comme on l'a vu précédemment, renvoie habituellement chez Shakespeare au sexe et à la matrice féminine, est ici « l'origine du monde » d'Aufidius — ou du moins, l'origine de son monde érotique. Le guerrier a désiré si ardemment son ennemi qu'il a rêvé son visage en son absence. C'est là, explique Quignard, l'une « des plus anciennes définitions de l'amour ».²⁴ L'attirance d'Aufidius pour Coriolan « est telle qu'elle produit en son absence une épiphanie ».²⁵ Dans cette épiphanie, le casque guerrier devient inutile et l'oreiller de la couche nuptiale vient accueillir les têtes des amants alanguis, las de la guerre et du sang. « L'amour et la mort », affirme Quignard, « constituent les deux plus grands rapt possibles que les humains aient à connaître ».²⁶ Les deux guerriers de Shakespeare l'ont bien compris. Coriolan a peut-être fait le deuil de l'autre sexe, mais il est désormais en proie à une inlassable curiosité. Il sera la « maîtresse » d'Aufidius²⁷ ou ne sera pas. Le désir que nourrissent les deux guerriers l'un pour l'autre ne fait alors plus de doute. Cette attirance mutuelle est une attirance sadique, car à l'acte de procréation, les deux hommes substitueront l'acte de destruction. Au « rôle du désir » se substituera le « rôle de l'agonie ».²⁸ La guerre remplacera l'amour.

Cette union rêvée par les deux hommes s'avère finalement impossible car chacun des deux guerriers s'abaisse momentanément à devenir le serviteur de l'autre dans le seul but narcissique d'adorer son double glorifié.²⁹ Le miroir dans lequel se scrute chaque amoureux se fissure puis se brise. À force de flatteries mutuelles, les deux hommes sentent poindre l'humiliation, et refusent d'abdiquer leur fierté. Le duo tourne alors, de nouveau, au duel. Aufidius finit en effet par se rendre compte que dans la relation qui l'unit à son double, il est voué à être dominé :

[...] He bears himself proudlier,
 Even to my person, than I thought he would
 When first I did embrace him. [...]

[...] Même à mon égard il se comporte

²⁴ P. Quignard, *Les paradisiaques. Dernier royaume, IV*, Paris, Gallimard, 2005, p. 61.

²⁵ *Loc. cit.*

²⁶ P. Quignard, *La nuit sexuelle, op. cit.*, p. 65.

²⁷ Voir ce que dit le troisième serviteur à ses deux comparses : « Our general himself makes a mistress of him » (« Notre général lui-même le traite comme une maîtresse » 4.5.189-90).

²⁸ P. Quignard, *La nuit sexuelle, op. cit.*, p. 65.

²⁹ M. Hunt, « 'Violent'st' Complementarity: the Double Warriors of *Coriolanus* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, n° 2, Elizabethan and Jacobean Drama, 1991, p. 315.

Avec plus de superbe que je ne l'aurais cru
Quand je lui ai ouvert les bras. [...]
(4.7.8-10)

De cette union éphémère, le Volsque ne retire d'abord qu'une irréprensible envie de vengeance contre le mâle dominant. De surcroît, alors qu'il pense avoir cédé à tous les désirs de Coriolan, Aufidius ne supporte pas l'idée que ce dernier lui échappe. Les mots qu'il adresse aux conspirateurs ourdissant la chute du personnage-titre sont d'ailleurs empreints de désir et d'érotisme déçus :

[...] I took him,
Made him joint-servant with me, gave him way
In all his own desires; [...]

[...] Je l'accueillis,
En fis mon associé, et cédaï
À tous ses désirs ; [...]
(5.5.31-33)

L'union n'a pu combler Aufidius, et sa frustration se déverse d'autant plus violemment sur l'amant qu'il avait cru pouvoir dompter. Le Volsque se met alors à ressembler trait pour trait au personnage de Coriolan tel que Shakespeare nous le présentait au début de sa tragédie.³⁰ Il s'est approprié son amant pour mieux le détruire. Coriolan, lui, ressort transformé de cette expérience. Bien que sa foi martiale soit désormais ébranlée, il comprend enfin où trouver le sens de son existence. Non pas dans l'héroïsme, mais dans l'érotisme ; dans les larmes (« boy of tears », 5.6.103) et non plus dans les armes.

Lors du dénouement, après avoir cédé aux sirènes de l'amour filial, le héros éprouvera même la volupté de la *grande* mort.

Car mourir entre les mains de l'ennemi tant haï et tant aimé, c'est éprouver une incomparable jouissance. Alors qu'il demande à être démembré par les Volsques, Coriolan vient de faire à la fois l'expérience de l'humanité, mais aussi de la sexualité, ne serait-ce que de manière métaphorique. En d'autres termes, sa rencontre avec l'ennemi juré, son corps-à-corps verbal a provoqué l'ascension menant à sa chute, à son affaissement (*sumptōma*). « La sexualité masculine » du héros est redevenue « amorphe, exsangue, fallacieuse, *symptomatique* (c'est-à-dire retombée, souhaitant mourir) ». ³¹ Dans *Antoine et Cléopâtre*, le monde reste indifférent à la disparition d'Antoine, qui se prenait pourtant pour un demi-dieu et rêvait à un amour immortel avec la reine d'Égypte (5.1.14-19). Dans *Coriolan*, le guerrier mort devient vénéré. Son *eros* lui survit, parce que sa mort est la seule chose qu'il a su mettre en scène. Elle est violente, sexuelle, et pétrifiante.

³⁰ *Ibid.*, p. 317.

³¹ P. Quignard, *La nuit sexuelle*, op. cit., p. 127.

Conclusion : de la haine à la vénération

« My rage is gone, / And I am struck with sorrow [...] » (« Ma rage est passée, / Et je suis frappé de douleur [...] » 5.5.147-48), déclare enfin Aufidius après avoir tué l'ennemi de toujours. La pièce s'achève sur ces regrets, sur cette haine muée en admiration. « La contemplation sexuelle adore le jadis ».³² Faute de volupté possible, il reste à Aufidius les réminiscences d'un plaisir jamais advenu. D'un plaisir frustré qui préserve l'amour. L'affection que voue le général Volsque à Coriolan continuera donc sans doute au-delà de la mort, mais il lui faudra désormais apprendre la différenciation et la séparation. Comprendre aussi que « [l]a disparité maudite du sexuel fait qu'il n'y a jamais unité. Jamais de paix. L'échange est éternellement impossible ».³³ L'éros latin, totalement réinventé par Shakespeare, vient paradoxalement affirmer la virilité de deux hommes que tout oppose, et que tout finit par réunir.

Il faut en effet parler ici de virilité. Car la tragédie de *Coriolan* ne met pas en scène, comme on l'a souvent dit, des amours homosexuelles refoulées. D'abord parce qu'un flot continu d'allusions érotiques irrigue la pièce. Ensuite parce qu'il « n'y a jamais eu d'homosexualité [...] romaine. [...] [L]es Romains n'ont jamais distingué homosexualité et hétérosexualité ».³⁴ Aufidius, en faisant pénétrer Coriolan dans son intimité ne fût-ce que quelques instants et par le seul pouvoir des mots, lui permet enfin d'accéder au rite de passage qui lui a manqué. Shakespeare, dans sa pièce, ne nous présente donc rien d'autre que le moment où Coriolan quitte sa mère et sa femme (à ses yeux, l'équivalent romain du gynécée) et s'émancipe d'une sexualité passive pour aller métaphoriquement dans les bras d'un homme et se muer enfin en amant actif.³⁵ Parce que cette activité reste hypothétique, Coriolan n'a d'autre choix que d'accéder à son être dans la mort.

Si, pour Quignard, le désir est désastre, alors Coriolan est l'astre dont la chute peut seule permettre à Aufidius de comprendre que le guerrier qu'il a vaillamment combattu — et qui brillera bientôt par son absence — est celui qu'il a toujours passionnément désiré. Passionnément vénéré, pourrait-on dire, car « nous vénérons quelque chose dont l'attrait qu'il exerce sur nous tourne à l'aversion ». Quelqu'un qu'il faudrait fuir, mais qui nous fait rester, « nous faisant préférer notre effroi à nous-mêmes ».³⁶ Coriolan est ce « quelque chose », ce quelqu'un dont aujourd'hui encore, le spectateur ne peut se détourner, même s'il apprend tôt, très tôt dans la pièce, à le détester.

³² P. Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2002, p. 61.

³³ P. Quignard, *Sordidissimes, Dernier royaume*, V, op. cit., p. 79.

³⁴ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

³⁶ *Ibid.*, p. 107.

L'EROS IN BOCCACCIO, TRA SUBLIMAZIONE E FISICITÀ

GIOVANNA CORLETO

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

La modernità dell'ispirazione artistica del certaldese Boccaccio risiede certamente nel fatto che egli ritrae la realtà calda «nell'atto della vita», come se alla raffigurazione della morte e dell'oltretomba, tipica della letteratura medievale, subentrasse quella della vita e del mondo terreno.

Non è un'evoluzione, ma una rivoluzione fino allora sottesa e soffocata nelle coscienze e di cui Boccaccio diviene la voce letteraria.

Il giovane Boccaccio muove dagli influssi danteschi, dai modelli latini e greci, presenti soprattutto nelle prime prove letterarie – quali la vicenda erotica-avventurosa del *Filocolo* e del *Filostrato* –, ma con le stesse forme e con lo stesso disegno di Dante egli giunge ad esprimere un concetto del tutto opposto: la glorificazione della carne.

Come scrive De Sanctis¹ - «a Beatrice e Laura succede Criseida, all'amore platonico l'amore sensuale, al volo dell'animo verso... il cielo il tripudio del corpo. La reazione è compiuta. A Dante succede Boccaccio».²

Infatti, anche quando l'immagine del corpo è caratterizzata in senso cortese, quasi ad esprimere un debito di appartenenza al modello dantesco e petrarchesco, essa appare sottratta alla stilizzazione tipica della letteratura stilnovistica e assume consistenza, visibilità e sensualità.

La nudità dei corpi femminili emerge con grazia e naturalezza in varie situazioni: affiora sotto i veli delle fanciulle che «tentano» Florio:

Elle [...] Vestite [...] le tenere e delicate carni di sottilissimi vestimenti, i quali dalla cintura in su strettissimi mostravano la forma delle belle menne, [...] come due ritondi pomi [...], Florio [...] sovente [...] toccava loro alcuna volta la candida gola con la debole mano, e altra volta s'ingegnava di mettere le dita tra la scollatura del vestimento e le mammelle; e ciascuna parte del corpo con festevole atto andava tentando, né niuna gliene era negata.³

¹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1958, vol. I, pp. 314-384.

² *Ibid.*, p. 337.

³ G. Boccaccio, *Filocolo*, in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, V. Branca (a cura di), Milano, Mondadori, 1967, vol. V, t. 2, pp. 253-254.

L'incontro in un *locus amoenus*,⁴ un giardino bellissimo, *topos* molto gradito a Boccaccio, e la descrizione dei dettagli fisici femminili, del corpo mai nudo, ma velato, si presentano ai nostri occhi come un affresco pittorico.

Ancora particolare è la prospettiva che Boccaccio ci propone in *Elegia di Madonna Fiammetta*, quando la protagonista scopre che la sua bellezza «miserabile dono a chi virtuosamente di vivere desidera, più [...] coetanei giovinetti ed altri nobili accese di foco amoroso».⁵ La nudità diviene simbolo di serena accettazione, per cui Fiammetta non si vergogna di abbandonarsi nuda tra le braccia dell'amante.

Nel *Decameron* ben più complessa si presenta la caratterizzazione fisica. Il corpo, la donna e il sesso diventano la bandiera di una rivoluzione culturale, ancora più eclatante in un periodo di cultura penitenziale favorito dall'imperversare della peste, con il conseguente disfacimento del corpo, come cadavere e scheletro.

I tanti protagonisti, differenti per *status*, funzione, natura, cultura, si muovono nelle tante storie quasi a disegnare una mappa delle cose del mondo, ma tutti sono segnati «da una passione dominante, primaria, che viene dalle forze profonde della natura, dalle stesse che danno senso allo spazio e al tempo: l'amore, l'Eros, la sessualità».⁶

Eppure il *Decameron*, ammirato ed apprezzato in tutta Europa come primo capolavoro europeo di arte naturalistica, è stato segnato, per la sua celebrazione del corpo, della materialità, del sesso, come opera oscena. L'accusa che ha il suo culmine nell'inserimento ad opera del Sant'Uffizio, nel 1559, nell' *Index librorum prohibitorum*, ne ha influenzato la ricezione critica e la fortuna nei secoli successivi. Boccaccio è divenuto, così, sinonimo di volgare e licenzioso, di concupiscenza carnale che prorompe oltre ogni limite di età e di decoro.

Si può, invece, più opportunamente collocare l'eros in Boccaccio tra sublimazione e fisicità naturale.

La descrizione che rappresenta per completezza ed intensità un momento unico di abbandono al piacere della contemplazione erotica è sicuramente quella di Efigenia seminuda, dormiente sul prato di maggio, nel bosco, presso la fontana (V,1,7). La bellezza del corpo di Efigenia trasforma Cimone da «bestione» in uomo, ma la sublimazione spirituale termina allorché quel corpo, divenuto oggetto di desiderio e di possesso, lo rende talmente folle di passione da uccidere il promesso sposo dell'amata e rapire la stessa donna.

⁴ Cfr. G. Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, M. Palumbo (a cura di), Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

⁵ G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, C. Delcorno (a cura di), in G. Boccaccio, *Tutte le opere*, op. cit., p. 25.

⁶ G. Boccaccio, *Decameron*, A. Quondam, M. Fiorillo e G. Alfano (a cura di), Milano, BUR, 2013, p. 37.

L'incantesimo del rapimento erotico si ripeterà con una diversa dinamicità nella novella X,6 con la descrizione della grazia delle figlie di Neri degli Uberti, Ginevra e Isotta.⁷

Il denudamento del corpo femminile, espressione della nuova realtà della donna terrena contrapposta alla donna angelo, sfiora l'erotismo sadico allorché il rifiuto del desiderio maschile, della disponibilità ad amare, da parte della donna, fa scattare la punizione sul suo corpo.

Così nella novella della vedova e dello scolaro (VIII, 7), questi, rifiutato, infligge una punizione esemplare alla donna altera, vuota e crudele. Spogliata delle vesti e torturata dal sole, Elena, da «nobile e leggiadra», si trasforma in «cepperello inarsicciato». La nudità priva la donna di ogni aura nobilitante.

Anche nella novella di Nastalgio degli Onesti (V, 8) la bellissima donna è straziata dai cani e dalla spada del cavaliere in una scena non priva di sadismo erotico: il corpo femminile che si sottrae al desiderio è aggredito e distrutto, quasi non ci fosse altro modo di condurre a ragione «questi animali senza intelletto».

Carlo Salinari, nel commentare la novella,⁸ nota il capovolgimento operato da Boccaccio: nella letteratura religiosa medievale la donna è punita per aver ceduto alla passione amorosa, qui perché è stata insensibile nei confronti del proprio amante. Ed è interessante osservare come sia proprio Nastalgio, a parti invertite, a ricordare alla figlia di messer Paolo Traversari che, ormai convinta, cederebbe ai suoi piaceri senza condizione, di volerla onestamente attraverso le nozze.

Tre intere giornate (III, IV,V) sono dedicate nel *Decameron* al tema dell'amore nelle sue varie forme. L'associazione delle donne all'amore è chiara fin dall'inizio, come chiara è la volontà dell'autore di essere dalla loro parte. Le donne che amano costituiscono, infatti, il pubblico privilegiato a cui si rivolge direttamente l'autore nel *Proemio*. Le donne che hanno «intelletto d'amore».

«E chi negherà questo, quantunque egli si sia, non molto più alle vaghe donne che agli uomini convenirsi donare? Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose [...]».⁹

Nella *Introduzione alla Quarta Giornata*, ricca di spunti polemici e innovatori, Boccaccio, nel rispondere alle critiche mossegli dai contestatori, ribadisce di voler rimanere fedele alle donne, cioè alla tematica amorosa. L'autodifesa è, in realtà, una importante dichiarazione di poetica, il cui punto essenziale sta nello stretto legame che l'autore stabilisce tra le Muse e le donne, non più intermediarie tra l'uomo e Dio, ma tra lo scrittore e la poesia. Non una contraddizione, ma un'interdipendenza fra frequentazione delle donne, tematica erotica e attività artistica e poetica.

Nella novella della badessa (IX, 2), Boccaccio intende non tanto denunciare la corruzione dei costumi religiosi, quanto piuttosto riconoscere, rispettare e quasi celebrare le «forze della natura» che si fanno valere anche nei conventi. Episodi di

⁷ G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., X,6,11, p. 1547.

⁸ C. Salinari, C. Ricci, *Storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1978, vol. I, p. 603.

⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, op cit., *Proemio* 9-10, p. 130.

vita conventuale di amori illeciti vengono rappresentati da Boccaccio senza alcun coinvolgimento di tipo moralistico.

Boccaccio argomentando la sua poetica della natura¹⁰ e del comico, rivendica, dunque, anche per l'eros una legittimazione artistica. Un realismo comico e tragico, intriso di amore, avventura, intrigo, beffa, odio, riflessione morale, prende il posto del mito e dell'allegoria. Così ad esempio c'è un gusto della narrazione, giocato tra malizia e dissacrazione nella novella di Lisetta (IV, 2), ambientata nella Venezia dei primi del XIV secolo. La storia è quella di Alberto da Imola che per «fottere» con una ragazza le fa credere di essere l'arcangelo Gabriele. Lisetta, «baderla e zuccalvento», si vanta della faccenda con alcune sue amiche, suscitando ovviamente risa e sberleffi. Ed ancora *La novella delle papere* conferma quest'idea dell'amore come forza irresistibile della natura. Andrea Cappellano aveva già sancito nel *De Amore* il richiamo alla natura, ma Boccaccio va oltre: egli legittima la forza naturale e la libertà dell'amore in tutte le sue forme sia contro la repressione religiosa familiare, sia contro ogni astratta idealizzazione. Il conflitto tra spiritualità e sensualità, così drammatico in Petrarca, viene risolto nel *Decameron* celebrando il corpo e l'impulso amoroso senza sensi di colpa. L'amore e il sesso sono considerati bisogni naturali che è necessario soddisfare per non compromettere l'equilibrio psico-fisico dell'uomo.¹¹ In alcuni personaggi, come quello di Ghismunda, l'armonia del corpo con lo spirito si risolve, in un ideale di vita laico, nella perfetta integrazione dell'istinto naturale con la nobiltà d'animo.

Così ella rivendica i diritti del corpo per legittimare il proprio desiderio d'amore e di felicità.¹²

In questa novella per la prima volta l'amore è visto nella sua dinamica di passione amorosa, con i suoi turbamenti e sottintesi. Tancredi non è consapevole della morbosa passione per la figlia, repressa dentro di sé, finché, scopertala con l'amante, è preso allora da una folle gelosia che lo trascina in un vortice di debolezza puerile e di senile crudeltà.¹³ Finora nel *Decameron* di Boccaccio l'amore si è mosso, come impulso del sesso, quasi sempre nel meccanismo di un gioco, accompagnato dal complice sorriso dei novellatori. Qui i personaggi appaiono di una grandezza drammatica moderna, degni di Shakespeare. In tutta la prima parte del racconto campeggia Ghismunda, con la pienezza di un amore di cui «fieramente s'accese» nel rigoglio dei suoi sensi maturi. Chi narra segue con fantasia e assapora tutto il piacere di questo amore clandestino nella meravigliosa

¹⁰ Le premesse teoriche di tale scelta sono enunciate nell'*Introduzione* alla IV giornata: «gli altri e io che vi amiamo naturalmente operiamo; alle cui leggi, cioè della natura, voler contrastare troppo grandi forze bisognano, e spesse volte non solamente invano, ma con grandissimo danno del praticante si adoperano». *Ibid.*, *Intr.* IV, pp. 697-698.

¹¹ M. Picone e M. Mesirca (a cura di), *Introduzione al Decameron*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.

¹² G. Boccaccio, *Decameron*, op cit., IV,1, 33-34, pp. 706-707.

¹³ R. Luperini, *Amore, rapporto fra sessi e centralità della figura femminile in Boccaccio*, Palermo, Palumbo, 2006.

festa dell'incontro, attraverso certe grotte aperte nel monte che si trasfigurano in una misteriosa scenografia erotica, metaforicamente allusiva.¹⁴



Cuma, Ingresso dell'antro della Sibilla

Boccaccio segue l'incestuoso sentimento di Tancredi con discrezione, senza varcarne la soglia, con cauto linguaggio ne descrive la visita innocente alla figlia, il suo contentarsi di dormire maliziosamente accanto al letto di lei, il suo assistere non veduto all'amplesso dei due amanti.

Boccaccio mantiene anche nelle metafore erotiche una poetica levità. È il caso della novella (V, 4) in cui un eros adolescenziale è comunicato, appunto, dall'immagine dell'usignolo. L'eros si concilia in questa novella, raccontata da Filostrato, con una sorridente bonomia borghese. Esso, infatti, non scandalizza neppure il savio borghese padre di Caterina: quando scopre la figlia con l'innamorato, cerca una soluzione che concili l'amore dei due giovani, l'onestà e l'interesse economico. Poiché l'innamorato è anche un buon partito, il matrimonio può essere facilmente accettato come felice esito della tresca adolescenziale.

Emblematica tra le tante novelle, nel carnevale del linguaggio boccaccesco, quella di Alibech, la giovane rappresentata nel suo aspetto più puro e ingenuo nel contrasto con Rustico, costretto, per superare l'analogia peccato-fisicità della donna medievale, ad escogitare la metafora del «rimettere il diavolo in Inferno»,¹⁵ esplicito riferimento all'atto sessuale. «Al di là del gioco metaforico» -commenta Giancarlo Alfano - «[...] la novella insiste sulla giovane età dei due protagonisti

¹⁴ G. Boccaccio, *Decameron*, op. cit., IV,1, 9-12, pp. 701-702.

¹⁵ *Ibid.*, III, 10, 25, p. 647.

che li spinge a travalicare il servizio divino per dedicarsi ad una sorta di esorcismo sessuale».¹⁶

La parola e l'invenzione linguistica diventano gli unici mezzi di sublimazione per eliminare il dissidio, tutto maschile, tra desiderio sessuale e freno di ordine sociale ed ecclesiastico.

Si assiste, dunque, nel *Decameron*, alla rappresentazione di una fenomenologia amorosa estremamente varia e viva, in cui la donna gioca un ruolo importante, un equilibrio ancora aristocratico fra rispetto dei diritti della corporalità e necessità di gentilezza d'animo e di onestà.

¹⁶ G. Alfano, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014, pp. 125-126.

ÉROS NOIR DANS LA LÉGENDE D'ACIS ET GALATÉE (OVIDE *LES METAMORPHOSES*, XIII, 722-900)

MARCEL DITCHE

Professeur de chaire supérieure

La légende d'Acis et Galatée prend place au livre XIII des *Métamorphoses* d'Ovide, aux vers 792-900. L'île de Sicile, en des temps fabuleux d'avant l'Histoire : les rochers, les forêts, la mer. Acis, bel adolescent de seize ans, fils du dieu Faunus et de la nymphe Symaethis, et Galatée, fille du dieu Nérée et de la nymphe Doris, s'aiment d'un amour réciproque. Mais le Cyclope Polyphème, géant monstrueux et sauvage, fils de Poséidon et de la nymphe Thoossa, s'est épris violemment d'elle et la recherche sans cesse. Un jour qu'elle se trouve en compagnie d'Acis à l'abri d'un rocher, Polyphème, du haut de la montagne, après avoir joué de la flûte de Pan, fait entendre un long discours de séduction à destination de l'absente et insensible jeune fille. Il y chante la beauté farouche de Galatée, énumère tous les présents qui lui reviendraient, si elle consentait à l'aimer, loue sa propre beauté et lance de terribles menaces sur son rival. A la fin de ce discours, alors qu'il s'est mis à arpenter avec fureur les forêts, Polyphème aperçoit soudain le couple des amants. Ses cris furieux font fuir Galatée qui plonge dans l'eau voisine. Acis fuit lui aussi mais Polyphème le poursuit et lance sur lui un énorme rocher qui l'écrase totalement. Galatée obtient du Destin la métamorphose d'Acis : le sang qui s'écoule de dessous le rocher se transforme en un fleuve qui prend son nom.

Le récit est pris en charge, pour la première fois dans le texte d'Ovide, par Galatée elle-même, en larmes, qui le raconte à Scylla, du temps où celle-ci était encore une jeune fille, avant d'être transformée en monstre du détroit de Messine, couplé avec Charybde. Assistent également au récit ses sœurs les Néréides, qui, après l'avoir écoutée, s'éloignent en silence. L'inclusion de la légende d'Acis et Galatée au livre XIII illustre la liberté de composition des *Métamorphoses*. Le récit s'inscrit dans le périple d'Énée, qui le conduit de Troie en flammes en Italie. C'est à l'occasion de l'arrivée des Troyens en Sicile, lors du franchissement du détroit de Messine, gardé par les deux monstres Charybde et Scylla, qu'est évoquée cette légende, sous la forme d'un retour en arrière de type digressif. Le récit de Galatée s'inscrit dans un ensemble de récits dominés par la thématique des amours contrariées et malheureuses, de la vengeance d'un amant ou d'une amante, victimes de l'insensibilité de l'être aimé. Une structure identique s'y répète, celle d'une nymphe suscitant le désir masculin, restant insensible au discours de persuasion et prenant la fuite. Seule la fin diffère : viol ou métamorphose. Après le récit de Galatée sont rapportés les malheurs de sa confidente Scylla, encore

épargnée contrairement à Galatée, au moment où celle-ci lui fait son récit, mais transformée ensuite en monstre par Circé, après être restée insensible à l'amour du dieu marin Glaucus, lui aussi sorte de monstre mi-homme mi-poisson, dont Circé elle-même était tombée amoureuse, mais qui l'avait repoussée. Un troisième récit évoque la métamorphose, toujours effectuée par Circé, pour le punir de son insensibilité amoureuse, du jeune roi Picus en pivoet et de son épouse, la nymphe Canens, en une voix prophétique privée de corps. Tous ces récits évoquent donc les conséquences tragiques de l'insensibilité amoureuse et constituent un interlude érotique dans le récit de l'Énéide ovidienne.

Le récit d'Ovide est le premier à nous raconter la légende sous cette forme, sans que nous sachions s'il l'invente ou s'il l'emprunte à d'autres récits, populaires ou littéraires. Les origines de cette légende nous restent en partie inconnues. Nous savons cependant qu'elle ne mettait originellement en scène que la jeune nymphe Galatée et le cyclope Polyphème. Elle évoquait l'ardent amour éprouvé par le cyclope pour Galatée et plaçait ainsi le cyclope Polyphème, représenté dans l'épopée homérique comme un monstre brutal et sanguinaire, dans une paradoxale situation galante. Une première version de la légende racontait l'insensibilité et la résistance de Galatée à cette passion. Une autre version, dont aucun témoignage direct ne nous est parvenu, racontait les amours partagées de Galatée et Polyphème, donnant naissance à un fils ou à trois héros, Galas, Celtos et Illyrios, à l'origine de trois peuples : les Galates, les Celtes et les Illyriens.

De la première de ces versions nous a été conservé un beau témoignage littéraire : deux Idylles (petits poèmes d'inspiration pastorale et bucolique) du poète grec Théocrite (III^e siècle avant J.-C.), sans doute originaire de Syracuse, l'Idylle 6 et l'Idylle 11 du recueil *Les Idylles*. Mais d'autres poètes, dont nous n'avons pas conservé les œuvres, avaient déjà traité cette situation du Cyclope amoureux, comme Bacchylide, et Philoxène de Cythère, au IV^e siècle avant J.-C. Seul un résumé du poème de Philoxène nous a été transmis :

Le Cyclope s'avance. L'amour l'a rendu si doux qu'il a déposé toute marque de la férocité dont la nature l'a imprégné. Aussi porte-t-il avec lui un sac rempli de légumes et tient à la main une cithare. Il bondit, chante, fait résonner sa cithare, si forts sont ses transports de joie. Il exhorte même le troupeau qu'il conduit à se laisser aller à l'allégresse et à prendre, par son comportement, part à sa propre joie. Puis, par une chanson il avoue à Galatée sa passion et il essaie de l'amener à la partager. Bientôt, quand il comprend que l'âme de Galatée n'est pas enflammée par les feux qu'il ressent, il s'applique à les étouffer en chantant et il confie à des dauphins la tâche d'annoncer à Galatée de quelle façon il apaise la violence de son amour.

On voit que le Cyclope est placé dans une situation amoureuse inattendue et surprenante et, devant l'échec de sa plainte auprès de Galatée, apaise par son chant la violence de son désir et renonce à sa passion.

Au IV^e siècle furent écrites trois comédies, qui ne nous sont pas parvenues (Nicocharès, Alexis et Antiphane) ayant pour sujet les amours de Polyphème et Galatée, ce qui montre le succès de ce scénario.

L'Idylle 6 de Théocrite, intitulée « Les chanteurs bucoliques », présente une joute poétique entre deux jeunes bergers, Daphnis et Damoitas. Le premier interpelle dans son chant Polyphème, qui reste indifférent aux agaceries amoureuses de Galatée. Le second répond, au nom du Cyclope, à cette interpellation : il feint en réalité l'indifférence pour éveiller chez Galatée le dépit amoureux et l'amener à lui céder. À une Galatée qui feint de se piquer au jeu amoureux s'oppose la suffisance ridicule de Polyphème.

L'Idylle 11, intitulée « Le Cyclope », est constituée essentiellement d'un long discours passionné, dont s'inspirera Ovide, adressé au bord de la mer par Polyphème à Galatée. Il se plaint de voir son amour repoussé par l'insensible, vante la vie que Galatée pourrait mener à ses côtés, regrette de n'être pas poisson pour pouvoir rejoindre sa bien-aimée dans l'eau, reproche à sa mère de ne pas intercéder en sa faveur pour soulager ses souffrances amoureuses, s'exhorte à retrouver la raison. Le chant, suggère le poète, est finalement le seul remède à sa folie passionnelle. Malgré quelques aspects touchants dans l'expression de sa passion, comme dans l'évocation de la naissance de son amour ou le rêve d'une douce vie à deux dans un décor pastoral, Polyphème apparaît surtout ridicule et le poème semble tourner en dérision les thèmes et le langage de la poésie pastorale de l'époque alexandrine.

On ne sait rien de l'introduction d'Acis dans cette légende de Polyphème et Galatée. Il apparaît pour la première fois comme le rival de Polyphème dans le texte des *Métamorphoses* d'Ovide, sans qu'on puisse dire si le personnage est de l'invention d'Ovide lui-même ou s'il l'a repris à quelque prédécesseur inconnu. L'introduction d'Acis reproduit en tout cas une situation stéréotypée de l'élégie amoureuse, souvent évoquée par Ovide dans ses poèmes : la rivalité de deux amants, que de plus tout oppose, pour une même femme, le bonheur de l'un, l'exclusion douloureuse et furieuse de l'autre.

Le récit d'Acis et Galatée se donne à lire comme une histoire simple mais son interprétation se révèle complexe et ambiguë. Cette ambiguïté est créée par la suspension brusque du récit qui laisse rêver le destin érotique des trois personnages et la dualité des registres, où se côtoient le pathétique (larmes de Galatée, paroles consolatrices de Scylla, silence et éloignement des auditrices à la fin du récit et même aspect émouvant de l'amour du Cyclope) et le comique, la dérision (dimension comique du Cyclope amoureux, subversion de la tonalité épique, jeu avec les stéréotypes de la pastorale et de l'élégie). Loin d'une réception immédiate et naïve, c'est à un plaisir à la fois ludique et raffiné, savant même, qu'est invité le lecteur.

Le récit peut tout d'abord se lire comme une belle histoire d'amour et de mort, l'échec d'un amour heureux, partagé, interrompu par la mort et le deuil de l'être aimé. Acis et Galatée apparaissent comme les victimes innocentes du déploiement

d'une force brutale et sauvage. Le malheur est inscrit dans la disproportion même des forces en présence : le pâle Acis, traité comme un enfant (il en appelle à ses parents devant la menace !) ne peut rien pour secourir la malheureuse nymphe. La métamorphose d'Acis, obtenue du Destin par la nymphe elle-même, évite seulement sa disparition totale. Cette métamorphose fait mourir le jeune homme sous sa forme humaine (il est écrasé sous le rocher et son sang s'écoule) mais le fait survivre sous une autre forme, celle du fleuve, représenté à mi-corps comme un jeune homme. Comme l'écrit Catherine Clément à propos d'Ovide : « La métamorphose est le moyen d'échapper au tragique ».¹ On peut y lire, par delà une lamentation pour Acis, une forme poétique de triomphe, de sublimation de l'amour par delà la perte : une union éternelle est permise sous la forme aquatique entre le fleuve et la nymphe de la mer. La menace de Polyphème, d'une violence à la mesure de sa sauvagerie, à la fin de son discours, de jeter le corps démembré de son rival à l'eau, pour permettre son union à Galatée se trouve, par la métamorphose, conjurée : « Je lui arracherai, vivant, les entrailles, je l'écartèlerai et jeterai ses membres épars à travers les champs, à travers les eaux. C'est ainsi que je consens qu'il s'unisse à toi ! ». L'analyse de la métamorphose d'Acis faite par Hélène Vial² va dans ce sens : « Le récit de la métamorphose comporte, écrit-elle, une forte connotation sexuelle » avec l'ouverture de la roche, le surgissement de roseaux vivaces, le fracas et le bondissement euphorique de l'eau. Il transforme le *puer delicatus* Acis, jusque là objet passif de la poursuite amoureuse, en amant viril et divin idéal, doté de la force positive, dont Polyphème serait la forme grotesque et caricaturale. Acis peut ainsi apparaître comme la réponse à un fantasme. La disparition de l'objet premier du désir n'est peut être pas sans tristesse ni nostalgie mais permet, puisque Acis tout en devenant autre est toujours Acis, une jouissance, qui reste toutefois ambiguë : on peut la juger éphémère car liée à l'instant de la métamorphose ou incertaine avec un tel amant, à la fois très proche et très lointain, ou au contraire éternellement renouvelée. Le livret de l'*Acis et Galatée* de Haendel insistera sur l'éternité du chant d'amour d'Acis transformé en fleuve.

La légende peut ensuite être interprétée comme une subversion de la représentation de l'amour idéal, vécu dans un paysage idyllique, paisible et enchanteur, composé de rochers, d'arbres et d'eau, traditionnel dans le genre pastoral. La Sicile où s'ancre le récit, avec l'évocation de l'Etna et de deux fleuves, (le Symaëthus et l'Acis) était selon les poètes, avec l'Arcadie grecque, le lieu originel de la poésie pastorale. Polyphème n'est d'ailleurs pas sans rappeler Pan, le dieu animal. Mais la Sicile évoquée ici, avec la présence de l'Etna, paraît plus âpre, plus épique que bucolique. Le cri de Polyphème effraie l'Etna lui-même et Galatée avait dit (vers 759-760) que le Cyclope était un objet d'horreur pour le paysage, contrairement au héros de la Pastorale, qui vit en harmonie avec son environnement. Toute nostalgie de l'univers pastoral, présente sans doute dans les

¹ C. Clément, *Miroirs du sujet*, 10 /18, 1975, p. 177.

² H. Vial, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Belles Lettres, 2010, p. 152 et sqq.

Amores de Gallus, est également mise à distance. L'amour heureux d'Acis et Galatée, symbolisé par la scène d'intimité amoureuse à l'abri d'un rocher, se heurte à l'Autre, au monde extérieur dans sa violence, représenté par Polyphème, dont le regard surprend soudain les deux amants. La représentation ovidienne reprend les traits homériques de la monstruosité et de la sauvagerie du Cyclope : énormité, laideur, solitude du mode de vie pastoral, hostilité envers les hommes, anthropophagie, haine envers les dieux. Le discours de séduction de Polyphème, adressé à une Galatée cachée et non plus présente dans l'eau de la mer comme chez Théocrite, tente d'inverser cette image pour en faire un parfait amant. Le désir invente une fiction, une représentation imaginaire (idéalisation, espérances) pour empêcher la fuite de l'être aimé, suivant en cela les préceptes de *L'Art d'aimer*. La monstruosité du Cyclope devient beauté ; sa sombre caverne devient doux abri accueillant ; le pasteur solitaire et farouche se vante de pouvoir offrir à Galatée abondance de biens et profusion de produits ; le sauvage inhospitalier et anthropophage n'aspire plus qu'à la douce vie à deux : il en oublie même, comme l'amoureux de l'élégie, ses occupations habituelles (« il fait l'expérience de ce qu'est l'amour et enchaîné par son désir pour moi, il brûle, oubliant ses troupeaux et ses antres. » vv. 762-763) ; le contempteur des dieux proclame son absolue soumission à la femme aimée. Même si certains aspects peuvent paraître touchants, comme l'incapacité du désir à atteindre un objet hors d'atteinte, c'est le comique et le burlesque qui l'emportent. Le héros d'épopée se ridiculise en se faisant amant de Pastorale. Tout le discours de Polyphème avec ses clichés apparaît comme une dérision de la conception de l'amour pastoral et de la guérison des souffrances et de la folie amoureuse apportées par le chant, telle que la mettait en scène *l'Idylle XI* de Théocrite ou la *Bucolique X* de Virgile. La seule vue de son rival heureux suffit à faire s'écrouler cet univers de mots et d'artifices rhétoriques. Loin de trouver dans la musique et le chant l'apaisement ou la guérison de la violence de son désir et de sa frustration, d'attendre la rencontre d'une jeune fille plus belle que Galatée et de retourner en attendant à ses occupations de berger, le héros épique retrouve la violence vengeresse qui le caractérise pour châtier la cruauté de l'insensibilité de Galatée et surtout son abandon dans les bras d'un rival heureux, image inversée de sa constante fuite devant lui et de la résistance à son amour. Le malheur des deux amants résulte de leur oubli des menaces du monde, de leur croyance en une douce innocence et en la possibilité d'échapper au regard de l'autre omniprésent, de leur imprudence ou de leur insouciance. Le paysage pastoral fournit lui-même l'instrument de la catastrophe : l'énorme rocher que Polyphème détache de la montagne et qui écrase le corps d'Acis, causant sa mort humaine. Polyphème est ramené à la sauvagerie et le rocher lancé sur Acis, dans une parodie de combat singulier épique, en annonce un autre à destination du navire d'Ulysse.

À cette illusion de l'amour chanté par la Pastorale, la légende oppose une représentation du trouble, de la force et de la violence de la passion et du désir. Elle fait d'Acis un adolescent caractérisé par sa passivité, réduit à la condition d'objet de désir dans la relation amoureuse à Galatée : c'est elle qui le recherche

sans cesse ardemment en une représentation inversée de toutes les nymphes poursuivies, violentées, abandonnées et plaintives de la mythologie. C'est elle encore qui prend l'initiative de la métamorphose d'Acis en usant de ses pouvoirs divins, même si elle doit se soumettre à la force supérieure du Destin. Sur le plan de l'Éros, par-delà leurs traits antithétiques évidents (la belle, blanche comme le lait, incarnation de la beauté féminine, et le monstre hideux), elle forme un couple avec Polyphème, qui n'est plus représenté comme un jeune homme, comme chez Théocrite : tous deux sont soumis à l'emprise toute puissante de la passion. Loin d'être un doux et tendre sentiment susceptible d'être guéri par les occupations bucoliques ou le chant comme dans la Pastorale, l'amour est une maladie sans remède, le désir est irrépessible et peut pousser à l'excès de folie frénétique : la furie de Polyphème prend la forme d'une éruption volcanique, comme le laissait présager son étroite association à l'Etna dont les feux bouillonnent dans sa poitrine. Cette conception de la passion, présente dans l'élégie amoureuse de l'époque augustéenne comme dans la tragédie, s'oppose ainsi au mensonge de l'amour pastoral. On peut peut-être même aller plus loin. Derrière l'insensibilité apparente de Galatée envers Polyphème et malgré la douleur causée par la perte de son amour, que laisse entendre le récit fait à Scylla et à ses sœurs les Néréides, ne peut-on envisager une secrète et trouble attirance de Galatée pour la force virile (Polyphème n'insiste pas seulement sur sa prétendue beauté mais sur sa taille et son aspect sauvage), la violence et la monstruosité de l'Éros noir de Polyphème et le secret désir de l'élimination du trop enfantin et trop délicat Acis, dont la fuite apeurée et les implorations adressées à Galatée et à ses parents prennent un accent comique. Le *delicatus puer* a ses limites. Cela expliquerait son comportement particulièrement imprudent face à la surveillance constante et à la poursuite jamais relâchée du monstre. Certaines versions du récit envisagent, on l'a vu, cette union monstrueuse, qui se situe au-delà de la persuasion de la parole.

Loin de se prêter à une interprétation naïve, la légende s'offre ainsi à une lecture qui ouvre sur les profondeurs obscures de l'inconscient. Comme l'affirme Jacqueline Fabre-Serris : « Il ne reste au lecteur qu'à constater [...] la loi terrible du désir, qui ne renonce jamais à sa réalisation, et la cherche dans la violence, à défaut de pouvoir la trouver dans la persuasion ».³

³ J. Fabre-Serris, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve-d'Ascq, P.U. Septentrion, 2008, p. 162.

PHALLOPHANIES

CAMILLE DUMOULIE

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense
Centre de recherches « Littérature et Poétique comparées »

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de « zones érogènes » (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, Paris, 1973, p. 19.

« Phallophanies » désigne exactement cela. Ces moments d'ouverture, d'entre-deux, d'où émerge le scintillement de ce qui est à la fois objet et signe du désir : le phallus. Ce terme de « phallophanie », je l'emprunte à Lacan qui nomme ainsi, précisément, « l'Autre en tant qu'il peut se présenter comme phallus ».¹ Mais je le généraliserai à ces moments de phanie, d'apparition du phallus comme tel, c'est-à-dire, pour reprendre encore une expression de Lacan, en tant qu'il incarne la « présence réelle » de l'objet du désir. Au sujet du phallus, il affirme : « Ce qu'il désigne n'est rien qui soit signifiable directement. C'est ce qui est au-delà de toute signification possible, et nommément, la présence réelle ».²

Le paradoxe du phallus est bien son intermittence et le fait que sa présence réelle, comme le dit encore Lacan, « ne peut apparaître que dans les intervalles de ce que couvre le signifiant ».³ En effet, il ne surgit que dans « l'entre-deux » des

¹ J. Lacan, *Le Séminaire*, livre VIII, *Le Transfert*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 290.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 305.

signifiants. Sa nature paradoxale vient aussi de ce qu'il est en même temps « signe du désir » et « objet du désir, objet d'attrait pour le désir ».⁴ De ce fait, il est toujours en trop ou en manque. Il y a, dans cette épiphanie, ou cette eucharistie, quelque chose d'insupportable, d'angoissant, simplement d'irregardable, mais aussi de fascinant. Chacun sait que « présence réelle » est une notion de la théologie catholique désignant la présence réelle du corps du Christ dans l'hostie, comme, d'ailleurs, Lacan est le premier à le rappeler.⁵ Porteur d'effroi, quand il surgit dans la violence de sa présence... Générateur d'angoisse, dans la mesure où il supporte le désir de l'Autre... Tel est le phallus. Mais l'effroi et l'angoisse ne sont pas les seuls effets de la phallophanie. Elle peut aussi déclencher le rire, qui est d'ailleurs une réaction de défense. De manière générale, on peut dire du phallus ce que Proust dit de l'objet d'amour : qu'il est un « être de fuite ». C'est à ce prix qu'il peut symboliser la présence réelle.

L'érotisme a moins pour but de montrer le phallus ou l'acte sexuel, ce que fait la pornographie, que de faire désirer, de tenir en tension le désir. Pour la littérature érotique, il s'agit de faire jaillir ce signe du désir d'entre les mots, de faire émerger d'entre les signes ce « signifiant exclu du signifiant », comme le définit encore Lacan. *Phallophanies* est aussi le titre d'un livre d'Alexandre Leupin,⁶ qui analyse les apparitions phalliques dont l'ombre est projetée sur le corps du Christ, particulièrement visibles dans les crucifixions de style byzantin.

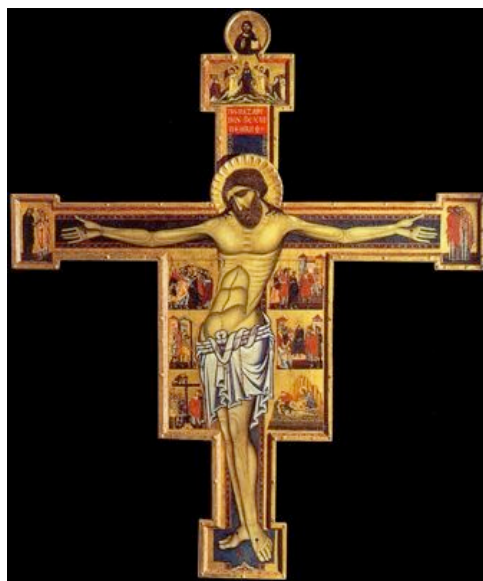


Fig. 1

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁶ A. Leupin, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000.

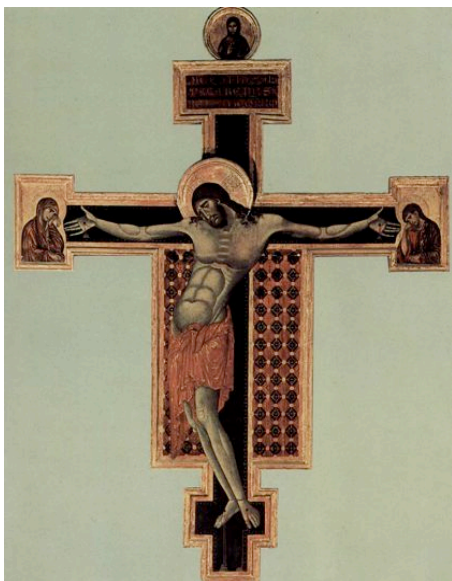


Fig. 2

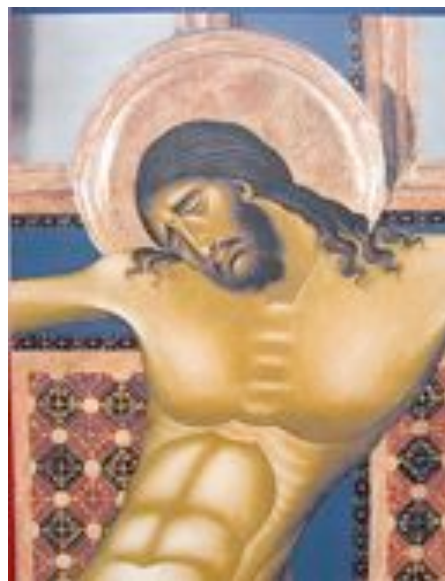


Fig. 3

Le christianisme a, semble-t-il, contribué à faire du phallus un objet voilé, une ombre fugace, un signifiant. Voilé, le phallus, certes, apparaît souvent ainsi, même à Rome. Une célèbre peinture de la villa des Mystères de Pompéi le montre, dans une scène évoquant le culte par lequel les Vestales honoraient le phallus sacré.



Fig. 4

Cependant, les romains n'avaient pas soumis le phallus à cette sorte de sublimation sacrificielle dont témoigne le christianisme. En effet, dans ces tableaux, le phallus se lève au moment où le Christ est mort, comme pour symboliser sa résurrection. Nous sommes dans l'ordre de la sublimation de la pulsion de mort. Le renoncement à la chair est sanctifié et récompensé par la vie éternelle d'un corps pur. La castration est glorifiée comme un sacrifice mystique où la perte du phallus de chair préfigure l'assomption d'un phallus sublime. De la sorte, comme l'ont souligné ceux qui abordent cette question épineuse du sexe du Christ, tel Léo Steinberg dans *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*,⁷ l'opposition avec le paganisme est radicale. Pourtant, on ne peut nier une continuité phallique, sous le détournement ou même le retournement. Le Christ a hérité de nombreux aspects de Dionysos ou des dieux célébrés dans les cultes orphiques. Je soulignerai cependant un autre trait singulier : le sexe du Christ est un sexe latin. Pour mettre en évidence le caractère entier de son incarnation, nombre de peintres montrent le sexe de l'enfant Jésus. Or, il n'est jamais circoncis, contre toute vérité historique, et malgré d'autres tableaux qui peignent la circoncision du Christ. Il s'agit d'un sexe apostolique et romain. Mais l'organe sexuel n'est pas le phallus.

Dans la Grèce hellénistique, et surtout à Rome, on trouve les représentations d'un enfant nouveau-né dont le sexe était déjà un phallus : Priape. Enfant d'Aphrodite et de Dionysos, il est rejeté à sa naissance par sa mère horrifiée à la vue de sa monstruosité phallique. Curieusement, les contraires se rejoignent : l'exhibition impudique d'un phallus démesuré toujours en érection voue Priape à la solitude, et le dévoilement incessant de son membre lui ôte toute séduction, le rend anti-érotique. Confirmant l'idée psychanalytique selon laquelle il n'y a pas de phallus sans castration, Priape est voué à la castration sexuelle par son excès phallique : il reste désespérément seul et, malgré les propos obscènes que lui prêtent les poètes dans les « priapées », il ne trouve jamais aucun être avec qui s'accoupler. Son phallus se dresse, risible, grotesque et stérile. Alors que son père, Dionysos, « multiplie les apparitions, court de masque en masque, ne cessant de voiler ce qu'il dévoile, Priape, toujours exhibé, immobile, se fige dans du visible ».⁸ C'est pourquoi, conformément à la citation initiale de Roland Barthes sur la fonction érotique du voile, l'un incarne la séduction et la force du désir, l'autre suscite la répulsion. Un des termes qui sert à désigner Priape est *ásêmos* soit, en même temps, sans distinction, dans le sens de « vulgaire », et « indistinct », par son caractère brut et mal taillé. Mais, dans sa signification première, *ásêmos* veut dire : qui ne fait pas signe. Ainsi, « le corps priapique véhicule l'absence formelle d'appartenance à une communauté d'échange et de réciprocité — ce qui, par

⁷ L. Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* Gallimard, Paris, 2001, (1987).

⁸ M. Olender, « La laideur d'un dieu », *Cahiers du Centre de recherches historiques*, 24 / 2000 ; mis en ligne le 17/01/2009 - URL : <http://ccrh.revues.org/index1962.html>, p. 23.

excellence, définit le partage communautaire ».⁹ Ne pas faire signe, alors que le phallus est le signe du désir, voilà qui voue Priape à l'impuissance et le rend indésirable. En excès, chez Priape, en défaut, chez le Christ, le phallus n'est donc pas, ici, signe d'un désir qui s'adresse à quelqu'un, mais symbole de résurrection dans un cas, d'abondance et de fertilité dans l'autre.

Avec ce symbole, nous ne sommes pas dans l'érotisme, mais dans le sacré, lieu où les contraires se renversent l'un dans l'autre, de sorte que l'objet d'effroi devient source de joie et de fertilité, et que l'excès phallique de Priape, qui s'égale à une castration réelle, signifie la puissance symbolique de fertilité.



Fig. 5

Ce symbole était vénéré dans la Rome antique, et donnait lieu à des phallophories, ces moments rituels et festifs, ou bien théâtraux et comiques, dans lesquels on transportait et célébrait un phallus géant. Le phallus était même un objet apotropaïque de la vie quotidienne.

Comme l'ont montré les historiens,¹⁰ la sexualité romaine était dominée par le phallus, signe de puissance virile. La vertu du citoyen romain était toute dans son phallus. La vertu, c'est d'abord la virilité, la *virtus* du *vir*, de l'homme. Celle-ci pouvait s'exercer avec une femme ou avec un autre homme, indifféremment, dans la mesure où, quel que fût le rapport, il gardait un rôle actif et une position

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ Voir, par exemple, P. Veyne, *L'empire gréco-romain*, Paris, Le Seuil, 2005 ou G. Puccini-Delbey, *La vie sexuelle à Rome*, Paris, Tallandier, 2007.

dominante, proche du viol et de l'attaque. Aussi les sentiments amoureux étaient-ils le signe d'un manque de *pietas* et de *virtus*.

Seul les empereurs pouvaient, et même devaient enfreindre la règle phallique. Néron ou Tibère firent preuve d'une sexualité agressive soumettant hommes et femmes libres à son caprice, obligeant les matrones à se prostituer ; mais ils pouvaient aussi, comme Caligula ou Héliogabale, afficher une sexualité passive ou porter des vêtements de femmes, comportements indignes d'un romain.

Dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Antonin Artaud, se fondant sur le récit des historiens latins, raconte l'entrée d'Héliogabale à Rome, après « une étrange marche du sexe ». Parti d'Antioche plusieurs mois auparavant, il est monté sur un char que précède un Phallus géant de dix tonnes.

Héliogabale entre à Rome, au matin d'un jour de mars 218, à l'aurore. [...] Il y pénètre à reculons. Devant lui, il y a le Phallus, traîné par trois cents jeune filles aux seins nus qui précèdent les trois cents taureaux [...]. Héliogabale entre à Rome en dominateur, mais par le derrière, et [...] il se fait d'abord enculer par l'empire romain.¹¹

Si son couronnement est marqué par « cette profession de foi pédérastique », c'est que, selon Artaud, il obéit à une volonté métaphysique supérieure d'unité des principes contraires qui fait que, en lui, le masculin et le féminin doivent s'unir, ou plutôt que le féminin doit se soumettre et s'unir au principe masculin, pour réaliser le retour à l'unité première. C'est ainsi qu'il « s'habille en prostitué et qu'il se vend pour quarante sous à la porte des églises chrétiennes ».

La vertu phallique est une vertu politique pour le citoyen romain. Mais l'excès et le débordement sexuels de l'empereur signifient aussi la puissance politique de Rome. Pascal Quignard, dans *Le sexe et l'effroi*,¹² a montré que la présence réelle du phallus est le cœur de la sexualité latine, mais elle est toujours liée à l'effroi, à une forme de terreur sacrée. D'où ce regard de biais qu'ont les femmes romaines dans les peintures. Il faut éviter la rencontre mortelle et frontale. Mais ce regard oblique signifie aussi, peut-être, qu'on ne peut saisir le phallus divin, dans sa présence réelle, derrière ses manifestations imaginaires et les icônes qui le représentent, que de biais, par un coup d'œil détourné qui capture, dans un instant de grâce, ce moment érotique suprême de l'apparition-disparition phallique.

Cette centralité du phallus, comme caractéristique de l'érotisme latin, est donc l'hypothèse que je fais. Certes, des représentations phalliques, des cultes du phallus, on en trouve dans tous les peuples et dans toutes les civilisations. Mais ce qui me paraît caractériser l'érotisme latin est justement qu'il est orienté vers la saisie de la présence réelle du phallus, aussi paradoxale que soit cette entreprise.

¹¹ A. Artaud, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, 1982, pp. 97-99.

¹² P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

La quête de cette présence réelle est le sujet des deux plus célèbres romans érotiques latins : le *Satiricon* de Pétrone et *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses* d'Apulée. Dans le premier, il s'agit que le héros parvienne à se guérir de son impuissance sexuelle. Accablé par sa flasque *mentula* (son pénis amorphe), il court après le phallus. Dans le second, le héros semble avoir trop bien réussi à trouver le phallus. Il en a payé le prix, qui est de devoir faire l'âne — puisque le roman d'Apulée raconte les péripéties d'un homme, Lucius, qui, s'étant vu transformé en âne par un tour de magie, cherche à récupérer sa forme humaine et n'y parvient qu'après de multiples mésaventures. Une scène, en particulier, consacre son succès phallique : le moment où une matrone s'amourache de lui et organise une nuit d'amour zoophile. Dans cette scène burlesque et grotesque, le phallus de l'âne apparaît clairement à la faveur de ce passage :

La dame, alors, dépouillant absolument tout vêtement, y compris le bandeau qui emprisonnait ses superbes seins, près du luminaire, tira d'un flacon d'étain une huile de myrrhe dont elle s'enduisit abondamment, et m'en frictionna encore plus largement, surtout les naseaux qu'elle en imprégna fort généreusement et avec un soin particulier. [Puis, par Hercule, elle nettoya avec des lotions de jacinthe parfumée et d'essence de roses de Chio le bel arrondi de la bosse de mes couilles, après quoi, de ses doigts de joueuse de lyre, sur le thyrses de mon membre, de la plus haute à la plus basse des notes, elle ôta mainte trace blanchâtre de pollution, et tandis que cette belle femme remontait diligemment des couilles à la tête du membre, je brayais joyeusement et élevais à Jupiter une mâchoire dentue, et son assidue friction bandait si fort priape qu'il n'était pas rare que son érection et sa rigidité lui fissent toucher mon ventre, cependant qu'elle, considérant la vigueur de sa croissance au milieu des tendres fleurs dont elle avait fait joncher le sol l'instant d'avant, se disait que ce minuscule espace de temps avait eu sur moi l'effet d'une année entière de pousse].¹³

Mais, curieusement, où logiquement, il s'agit d'un passage considéré par la critique comme apocryphe et il est noté entre crochets, dans les éditions savantes, pour le distinguer du reste du texte. Comme quoi, c'est quand il est là qu'il ne doit pas y être. Et quand il y est, comme je l'ai dit, il ne suffit pas. Ainsi se continue la scène amoureuse :

[...] m'enserrant très étroitement elle me reçut directement tout entier, mais alors tout entier, et chaque fois que je donnais un coup de reins en arrière pour la ménager, à chaque fois elle se rapprochait d'un élan rageur et s'agrippait à mon échine dans une étreinte encore plus serrée pour me garder en elle, à croire, nom d'Hercule, qu'il me manquait une longueur pour être à la taille de ses appétits, et à comprendre la mère du Minotaure d'avoir pris comme amant un taureau beuglant pour ne pas rater son plaisir.¹⁴

¹³ Apulée, *L'Âne d'Or ou Les Métamorphoses*, texte établi par D. S. Robertson, trad. de Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 439.

¹⁴ *Ibid.*, p. 441.

Ce n'est pas là, on l'aura tout de suite senti, une belle et érotique phallophanie. C'en est la version burlesque. C'est ailleurs, dans le roman, qu'il faut chercher la plus gracieuse phallophanie : dans la fameuse légende d'Éros et Psyché. Dans cet instant éminemment fugitif où Psyché veut voir son amant. Psyché est prisonnière de l'Amour, dans un palais enchanté. Le dieu la visite toutes les nuits et la comble sexuellement, mais dans une totale obscurité, interdisant qu'elle voie jamais son mystérieux amant. Poussée par la jalousie de ses sœurs qui la persuadent qu'elle partage la couche d'un monstre hideux, une nuit, alors qu'Éros est endormi, elle s'arme d'une lampe à huile et d'un couperet. Elle découvre alors la divine beauté de son amant. Mais une goutte d'huile brûlante tombe sur le corps d'Éros qui se réveille et s'enfuit. Il faudra à Psyché de nombreuses épreuves pour retrouver son amour et regagner sa confiance. Cet instant a été saisi par un peintre maniériste italien, Zucchi, dans un tableau intitulé *Psiche sorprende Amore*, dont Lacan a fait le commentaire¹⁵ pour montrer que le phallus, dans cette scène, au moment où elle lève son couperet castrateur et où le bel oiseau va s'envoler, le phallus, c'est le corps même de la jeune fille qui se dresse devant Éros endormi.¹⁶



Fig. 6

De manière générale, les phallophanies qui érotisent le texte, ou encore la phallicisation de l'écriture se manifestent toujours ailleurs, dans l'intervalle des scènes sexuelles, des coïts à proprement parler. Souvent, donc, cette phallophanie

¹⁵ J. Lacan, *Le séminaire, op. cit.*, p. 261 et suiv.

¹⁶ Sur l'équivalence Jeune fille = Phallus, cf. *Ibid.*, pp. 450-451.

porte sur le corps féminin, fétichisé, phallicisé par la description. Un bras d'albâtre, « des lèvres empourprées », « des membres pétris de lait », un corps qui « eût éclipsé le marbre de Paros » (Pétrone, *Satiricon*, 126, 18). Photis, amante de Lucius, lui apparaît ainsi dans sa nudité :

[...] l'instant d'après elle dépouillait tous ses vêtements, laissant aller sa chevelure, et m'apparaissait pour mon plus joyeux plaisir, aussi ravissante que Vénus réincarnée sortant du flot marin, la rose de sa paume ombrant à demi le blanc lisse de sa féminité dans un geste plus érotique que pudique.¹⁷

Telle est l'une des plus fameuses phallophanies, célébrée par Botticelli : le corps de Vénus surgissant de l'écume des flots, laquelle n'est autre que le sperme d'Ouranos, jaillissant de son phallus tranché que son fils, Cronos, vient de jeter dans la mer (phallus, en effet, car l'émasculat s'est passée au moment où il était sur le point de posséder Gaïa, la terre). Comme dans la scène de castration symbolique d'Eros, l'image du phallus apparaît là où on ne l'attend pas. Lorsque l'homme le perd, la femme le devient.

En sautant plusieurs siècles, j'évoquerai un texte moderne qui illustre cette course après le phallus et son impossible présence réelle. Il s'agit de *Messaline* d'Alfred Jarry, roman publié en 1901, un an avant le *Surmâle*, livre qui fait aussi du phallus et de ses exploits le héros — dérisoire — du livre. Car Jarry n'est pas seulement l'auteur d'*Ubu roi*. Son œuvre est considérable et s'inscrit en grande partie dans le mouvement symboliste de la fin du XIXe siècle. Dans ce roman, il commence par montrer l'impératrice Messaline quittant la couche de l'empereur Claude pour se rendre au lupanar où elle va se donner toute la nuit à des hommes comme une vulgaire prostituée. Le lupanar est appelé la maison du Bonheur que Jarry décrit ainsi :

Le Bonheur gîte, dit-on, en l'un des plus bas bouges de Suburre, écrasé au rez-de-chaussée de six étages comme une partie honteuse se tapit sous la masse d'un corps. Il y a des baquets d'excréments devant le seuil, et à droite et à gauche se lèzardent la maison du charcutier et celle du bourreau.¹⁸

À la devanture du bordel, comme il était la coutume à Rome, en guise d'enseigne, se dresse un phallus :

Mais la Chose est plus monstrueuse et insolite et attirante qu'un drapeau, parce qu'elle signifie quelque chose. Le Bonheur, qui habite là, ainsi qu'une inscription en lettres rouges le précise, emplit-il donc toute sa demeure, que son exubérance déborde et soit cette saillie au-dessus de sa porte ?¹⁹

¹⁷ Apulée, *L'Âne d'Or*, op. cit., p. 59.

¹⁸ A. Jarry, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, 1987, p. 76.

¹⁹ Loc. cit.

Que d'étonnantes similitudes avec les formules lacaniennes ! D'abord, ce phallus, qui est comme l'excroissance d'une monstrueuse jouissance, est appelé « la Chose », avec un C majuscule, terme essentiel de la théorie de Lacan par lequel il désigne la jouissance absolue et, donc, impossible. D'autre part, l'idée que le phallus est un signe et qu'il « signifie quelque chose », justement la Chose, ou du moins ce qui viendra se proposer en guise de la Chose, est du pur Lacan. À moins que Lacan ne soit du pur Jarry. Si Jarry avait connu la théorie lacanienne de l'objet petit *a*, lequel vient métonymiquement se substituer dans la course du désir à la présence réelle du phallus, il n'aurait pas écrit autre chose que les lignes qui suivent :

Le Bonheur dont la maison est comble, à croire l'enseigne extérieure, se débite, si les inscriptions qui étiquettent les cellules ne mentent point, dans chacune de ces cases par plus petites parcelles.

Il y a une mesure, de ce bonheur, derrière chaque cloison, plein une femme, ou un adolescent, ou un hermaphrodite, ou un âne, ou un eunuque, selon la proportion des doses dont est capable de jouir un simple homme.²⁰

La jouissance est une addiction qu'il faut prendre par doses plus ou moins fortes. Messaline passe donc la nuit dans le lupanar. Mais quels que furent le nombre et la fougue des hommes qui l'ont possédée, elle demeure insatisfaite. Elle sort.

L'image en figuier du dieu générateur, [...] de la vie universelle, le dieu solaire fulgure encore au fronton de son temple. [...] Mais la maison est close, l'effigie grossière du Bonheur lui semble faire signe de dessus son seuil, indiquant une route vers ailleurs, et que son réel séjour n'est point là. Son œil de cyclope vers l'infinité des étoiles qui pâlisent comme d'un éloignement croissant — vient-il de les darder de l'unité de sa bouche et de son regard ? — le Bonheur, le chauve écarlate tend vers l'absolu.²¹

Messaline rentre et encore toute brûlante de désir, elle rejoint le lit de Claude. Au matin, elle arrange sa chevelure et y pique des épingles d'or ornées de diverses figures. Elle cherche celle qui porte un phallus en guise de décoration. Or, à son réveil, rageuse, l'ayant aperçue, elle l'avait piétinée et jetée par la fenêtre. Conclusion, en une phrase éminemment lacanienne : « Phallus manque ».²²

Et toujours elle continue sa recherche de Pan, Priape, Phallus, quel que soit son nom car, hallucination ou vision réelle, « Elle l'a vu ». Et elle s'adresse à lui dans une profération mystique : « Ma contemplation est de toi si absolue, mon désir si

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹ *Ibid.*, p. 79.

²² *Ibid.*, p. 85.

certain, que je sais que tu existes quelque part ailleurs que dans le suint de l'étable ou la parure morte des femmes ».²³

Du phallus imaginaire et de ses amulettes, elle ne veut pas. Il lui faut ce que Lacan appelle le grand *Phi*, le phallus réel dont on peut croire qu'il existe puisque nous en avons le signifiant. Mais seulement y croire, car il est le signifiant exclu de la chaîne signifiante, celle qui nous assure de la réalité et de la cohérence du monde. Et Messaline, persuadée d'avoir déjà aperçu Phallus d'un regard de biais, à la dérobée, dans les jardins de Lucullus, y retourne, nostalgique, pour le chercher désespérément. « Plus d'images phalliques en présence de Phalès, plus de miroir (fût-il une sphère merveilleuse) quand allait paraître la forme resplendissante ».²⁴

Voilà, encore une fois, une formulation pré-lacanienne de ce que le phallus est ce qui se dérobe à l'investissement de l'image narcissique. L'investissement narcissique nous oriente vers les objets petits *a* fantasmatiques. Mais ils ne sont narcissiquement investis comme objets cause du désir que parce que, justement, le phallus manque²⁵. Enfin, un jour, elle sent la présence du dieu dans les jardins, elle court comme une folle et le rencontre : « L'impératrice reconnut dans la face du dieu les traits du pantomime Mnester, ancien familier de Caligula, célèbre et qu'elle avait applaudi au Cirque. [...] Mais elle ne cessa de croire qu'elle fût bien en présence du dieu ».²⁶

Le dieu, comme il convient à un mime, puisque c'est bien un mime célèbre qu'elle a confondu avec Priape, fait des pantomimes et des acrobaties que Messaline prend, donc, pour celles du dieu. Mais voilà...

Et comme Priape lui-même, ou un jongleur acrobate, se fatigue de tenir en équilibre un grand arbre, — le sexe du dieu chut entre les mains de l'impératrice.

Ce fut si brutal et si lourd et si épouvantablement la présence réelle de Phalès, que Messaline s'enfuit, à course empêtrée dans les fleurs, par la prairie de pétales bleus, cependant que Mnester, son long corps ondulant de la même reptation qu'une lamproie, cette sangsue assez monstrueuse pour être belle, plus pâle que l'ivoire, allait se tapir au proche temple de nouvelles amarantes, avec lenteur, comme un démiurge roule un monde.²⁷

Sublime page, où Jarry avait déjà désigné le Phallus comme « la présence réelle » dont Messaline ne supporte pas la trop impérieuse présence. Ainsi que le dit encore Lacan, le désir, face à la présence réelle du Phallus, est dans un rapport *d'ou bien... ou bien...*²⁸ C'est l'un ou c'est l'autre, mais pas les deux à la fois. Et comme le désir c'est la vie, même Messaline fuit devant la rencontre avec la présence réelle du Phallus. Sauf que cette prétendue présence était le fruit d'une

²³ *Ibid.*, p. 87.

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁵ Voir J. Lacan, *Le Transfert*, op. cit., chap. 27.

²⁶ A. Jarry, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 106.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ J. Lacan, *Le Transfert*, op. cit., p. 287.

pantomime et que le sexe monstrueux était l'attribut d'un être fort équivoque et lascif, bien peu viril en fait. La présence réelle du phallus, pour ne pas être une tragédie, se manifeste à la faveur d'une pantomime comique. Dans l'intervalle du comique et du tragique, de la vie et de la mort, du désir et de la jouissance, voilà où le phallus surgit pour érotiser le monde.

Laissons la pauvre Messaline à sa triste histoire, que je ne raconterai pas dans le détail. Mais enfin, s'étant amourachée d'un trop beau romain, son empereur de mari décide de la faire assassiner. L'affranchi envoyé pour la tuer la trouve dans les jardins de Lucullus. Il dégaine son épée, et elle aperçoit, enfin, dans cette lame mortelle et scintillante, la réelle présence du phallus :

Oh ! comme tu es dieu, Phalès ! Phalès, je ne savais rien de l'Amour ; je connaissais tous les hommes, mais tu es le premier Immortel que j'aime ! Phalès, enfin, tard ! Je savais que tu étais dans le jardin ; méchant, qui ne m'avais envoyé qu'un histrion, avec ton masque ! Ton masque si lourd ! Mais à présent, c'est toi, Bonjour ! [...]

Emporte-moi, Phalès ! L'apothéose ! Je la veux tout de suite, avant d'être vieille ! Oui, fais-moi vieillir tout de suite, jusqu'à la divinité. [...] Tu es le premier, ô Immortel ! tu vois bien que je suis vierge ! Donne, donne la lampe pour jouer à la petite vestale ! Si vierge ! Si tard ! Bonheur, ô comme tu me fais mal ! Tue-moi, Bonheur ! La mort ! donne...²⁹

Passage sublime, une fois de plus. Mais ici, nous ne sommes plus dans les intermittences du désir. Nous sommes dans la jouissance dernière de la Chose. L'érotisme défaille devant la présence réelle du phallus. Si la littérature érotique est possible, c'est que le phallus est un signifiant, un effet du langage que le texte fait désirer, dans les intervalles des mots, des scènes, dans le blanc de la page dont Mallarmé a si poétiquement montré qu'il était ce lieu de l'entre-deux d'où émerge la présence réelle du phallus. Ainsi, dans le premier quatrain d'un sonnet justement consacré au Cygne/signe, prisonnier d'un lac gelé et qui rêve que la vive chaleur du jour vienne briser la glace pour qu'il prenne son envol.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !³⁰

Il semble que l'épiphanie de ce signe enfoui sous la blancheur de la page, ce signe si pur qu'il en est virginal, ce signe qui pourrait violemment émerger d'entre les signes écrits et briser la glace de la page, soit le désir profond qui anime la littérature et la poésie.

L'érotisme latin, plus que tout autre, vit dans la fascination du phallus. *Fascinus* était le mot latin qui servait à le nommer. Et comme le rappelle Pascal Quignard,³¹

²⁹ A. Jarry, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 137-138.

³⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Édition de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945, p. 67.

les mots qui désignent encore directement l'innommable du sexe se disent en latin : phallus, pénis, utérus, anus, et même libido ou godemiché, qui vient de *gaude mihi* : réjouis-moi, fais-moi jouir... Ces mots, que les latins auraient utilisés avec moins de pudeur que les Grecs (toujours selon Pascal Quignard), sont comme la basse fondamentale, pour le dire en termes musicaux, les rocs d'amarrage, les points d'ancrage, pour le dire en termes maritimes, de notre érotisme.

Mais en quoi cette prééminence du phallus est-elle une marque de l'érotisme latin, voire de la sexualité latine ? Il est vrai que, pour rester dans les limites du temps imparti, je n'ai cité que peu d'œuvres, antiques ou modernes, appartenant à la culture latine. Mais surtout, la référence que je fais à Lacan semble bien être là pour prouver le contraire. Lacan affirme le primat universel du phallus. Il prétend qu'il n'y a qu'une libido et qu'elle est phallique, même pour les femmes dont la sexualité est orientée par le phallus. De sorte que la femme, en tant que sexe, n'existe pas, car sa jouissance se situe, telle celle des mystiques, dans un hors sexe. Il s'agit, selon lui, d'un fait de structure propre à l'humanité et non spécifique à une culture. Or, on peut penser le contraire. Le fait est que Lacan appartient à la culture latine et parle une langue latine, le français. On connaît sa célèbre formule : l'inconscient est structuré comme un langage. Il précise même dans le Séminaire *Encore* : « Je dis *comme* pour ne pas dire, j'y reviens toujours, que l'inconscient est structuré *par* un langage ». Or, un langage, ça n'existe pas, il n'y a que des langues. Avant, l'inconscient parlait allemand. Avec Lacan, il parle français. Et terriblement français, puisque le style de parole et d'écriture de Lacan mime une sorte de dictée de l'inconscient. Dans la mesure où ce n'est pas l'inconscient qui dicte, mais la langue qui structure l'inconscient, on peut supposer que le phallocentrisme de la pensée de Lacan trouve sa cause moins dans la structure de l'inconscient ou du langage que dans le génie latin de la langue française. La référence même à la « présence réelle » de l'eucharistie est le signe de son ancrage, au moins culturel, dans le catholicisme romain.

Ainsi, entre l'insoutenable exhibition du phallus et sa nature infiniment fuyante, dans le va-et-vient de cet entre-deux, réside la « présence réelle » de ce signifiant qui, à travers la littérature, de l'antiquité romaine à nos jours, trace une certaine ligne ou lignée phallique spécifique à l'érotisme latin.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Coppo di Marcolvaldo, *Crucifix*, vers 1260, tempura sur bois, H. 296 cm ; L. 247 cm, Pinacothèque, San Gimignano.

2. Giovanni Cimabue, *Crucifix*, 1268-71, tempera sur bois, H. 336 cm ; L. 267 cm, San Domenico, Arezzo.

³¹ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op.cit., p. 260.

3. *Ibid.*, détail.
4. *La Révélation ou le Culte du phallus*, 1^{er} siècle av. J.-C., fresque, H. 3 m ; L. 17 m., Villa des Mystères, Pompéi (détail).
5. *Priape, la pesée du phallus*, 1^{er} siècle ap. J.-C., fresque, H. 430 cm ; L. 810 cm, Maison des Vetti, Pompéi.
6. Jacopo Zucchi, *Psyché surprend l'Amour*, 1589, huile sur toile, H. 173 cm ; L. 130 cm, Galerie Borghese, Rome.

L'ÉROS LATIN À L'ÉPREUVE DE L'INDIEN ; MISSIONNAIRES, COLONS ET INDIGÈNES AU BRÉSIL, AU XVI^E SIÈCLE

JEAN-CLAUDE LABORIE
Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Introduction

Si nous désignons par l'Éros un ensemble de représentations et de pratiques liées à l'amour et à la sexualité, tenter d'en cerner une modalité propre au monde latin revient à construire une structure hypothétique tout aussi instable que les limites de la latinité elle-même. En revanche, dans le cadre du transfert de cette structure de l'imaginaire, la confrontation avec d'autres structures constituées ailleurs selon des logiques différentes peut permettre de repérer des constantes et des variations au-delà des évidences et des présupposés. Notre propos consistera donc à voir dans quelle mesure, dans une situation historique très précise, prit forme un Éros renvoyant à un héritage latin spécifique.

La conquête et l'exploitation du Nouveau Monde par des nations héritières de la latinité, au XVI^e siècle, constituent l'une des circonstances historiques les plus significatives pour une telle étude. À l'intérieur de ce cadre général, les premiers moments de la colonisation du Brésil par les Portugais fournissent une situation type où la question de la sexualité, et plus largement celle de la captation des corps, devint immédiatement capitale pour la survie et le développement de la société coloniale en formation. L'originalité de ce contexte réside dans le fait que, là plus qu'ailleurs, nous assistions à la construction d'un imaginaire érotique collectif spécifique, complexe et ambigu, dans lequel le pôle « latin » joua le rôle d'un rempart contre l'engloutissement et la dilution.

Le premier siècle du Brésil portugais offre toutes les caractéristiques des situations coloniales, la question sexuelle s'insérant toujours dans celle de l'économie et de la politique, et le mode de production reposant toujours sur l'exploitation du corps de l'autre. Mais un élément singulier vint perturber le scénario attendu de la prédation, au point de produire, dans la colonie portugaise, une inquiétude permanente autour du mélange et de la contamination, une angoisse qui travaille en profondeur presque toutes les productions culturelles de cette époque. En effet, la société indigène, que les Portugais se représentèrent essentiellement comme un vide ou une absence, s'offrait comme un espace ouvert à tous les désirs, au point de menacer la cohésion des valeurs et des normes métropolitaines. De plus, à l'inverse des autres terres américaines, la seule richesse

potentielle du Brésil naissait de l'usage des indigènes pour la culture de la canne à sucre, l'or et les profits immédiats se révélant très vite des illusions. Il était donc nécessaire de développer une colonie de peuplement, dont la vitalité reposerait sur sa capacité à construire une médiation rentable avec la société indigène. La création et l'élargissement progressifs d'une zone de contact entre les deux sociétés allaient constituer une lice, un lieu d'échanges de tous ordres et notamment érotiques, susceptibles de radicaliser les rapports de forces, de les inverser ou de les compenser.

Les relations entre les deux sociétés adoptèrent, dès l'arrivée des premiers Européens, une forme tout à fait attendue dans ce type de circonstance. Les nouveaux arrivants, qui formaient des groupes très réduits et de plus quasi exclusivement masculins, engagèrent immédiatement des relations avec les femmes des tribus autochtones, se fixant à l'intérieur des tribus ou bien attirant vers l'établissement portugais la famille indigène. Ils furent généralement bien accueillis par des populations qui voyaient dans ces associations des avantages matériels et stratégiques dans les luttes qui les opposaient à leurs voisins.

Ce n'est qu'à partir de 1549, date de l'installation d'un gouvernement général à Bahia, et avec lui de la mise en œuvre d'un véritable projet colonial, que les deux sociétés vont se trouver en réelle situation de concurrence. Les rapports érotiques toujours aussi intenses et nécessaires vont, dès lors, être encadrés par les missionnaires jésuites chargés explicitement de réguler la vie morale de la colonie et d'occuper la zone de contact avec les indigènes. C'est à ce moment-là que commence à s'élaborer, notamment à l'intérieur de la mission jésuite, ce qui peut apparaître comme un Éros catholique et romain en opposition avec un Éros cannibale construit de toutes pièces pour la circonstance.

Éros et colonisation

Les Portugais, au Brésil, produisirent un Éros spécifique, que l'on peut dire latin parce qu'il fut largement structuré par sa composante catholique et romaine. Mais cette référence culturelle est insuffisante, comme en témoignent les autres « latins », les Français ou les Espagnols par exemple, qui ne produisirent absolument pas le même type de construction symbolique en terre américaine, les premiers parce qu'ils ne parvinrent jamais à développer un projet colonial au Brésil et les seconds parce qu'ils se trouvèrent confrontés à des sociétés policées, aztèques ou incas, dans lesquelles ils s'insérèrent sans véritable conflit identitaire.

Au Brésil, loin de supposer comme d'autres l'ont fait¹ qu'un Éros préexistant à la colonisation aurait été la force motrice de l'entreprise portugaise et qu'il expliquerait le succès de la miscégenation, il s'agit de comprendre que l'Éros ne se déploie qu'à l'intérieur d'une situation historique dont il suit les développements.

¹ L'affirmation selon laquelle les Portugais durent leur succès au Brésil à leur libido est restée très longtemps un lieu commun de l'historiographie nationale. Cette supposée aptitude au mélange permettait de les différencier des peuples du nord de l'Europe.

C'est donc le mode singulier du projet colonial portugais au Brésil (explicité dans le premier *regimento* de Tomé de Sousa)² qui est à l'origine de l'analyse. Ce projet fixé par la couronne repose sur le constat de la faiblesse numérique du contingent portugais et donc sur la nécessaire intégration des indigènes au monde colonial, ce qui signifie l'enrôlement de leur corps comme une force de travail servile, mais également de leur capacité à consommer et à participer à l'effort de développement de l'établissement. Les jésuites furent chargés de cette mission de « civilisation » des Indiens, une mission dont l'un des piliers était l'encadrement culturel et politique par le travail et la réforme des mœurs. Après les premières désillusions, les missionnaires choisirent la stratégie de la « conversation », selon le mot d'Ignace de Loyola, et déployèrent une catéchèse de proximité, marquée essentiellement par le développement des fameux villages indiens, qui deviendront au Paraguay les « réductions ». Ils prirent donc le risque très rapidement de vivre *in medio iniquitatis et super flumina Babylonis*, en assumant tous les aléas de la fréquentation quotidienne (l'apprentissage des langues, la vie commune...).

De leur côté, les colons avaient choisi, pour la plupart, l'exploitation directe et violente de la main d'œuvre esclave sans réforme ni intégration, provoquant ainsi des conflits permanents avec les missionnaires. Ils usaient des corps des Indiennes par le viol ou le rapt sans exercer aucune séduction ni se préoccuper d'une quelconque érotisation, en les réduisant brutalement à un usage immédiat (sexuel et économique). Le scénario alternatif pour les colons était celui d'une rupture totale avec la société portugaise et d'une dissolution dans le monde indigène. Ces Européens « ensauvagés » devenaient alors des médiateurs entre les deux sociétés, à l'instar de ces deux figures emblématiques que furent João Ramalho et Caramuru.³

Dans les deux cas, la sexualité d'indigènes vivant nus, dépourvus *a priori* de toute autre règle que celle du plaisir et de la satisfaction immédiate des désirs, justifiait l'attitude européenne.⁴ On pouvait lire indifféremment, en effet, la disponibilité et le consentement au contact sexuel qui semblait régler l'attitude des

² Le *Regimento* est le document royal qui fixait le cadre de l'action du premier Gouverneur Général du Brésil, Tomé de Sousa, en 1549. Texte reproduit dans la *Historia da Colonização Portuguesa do Brasil*, dir. C. Malheiro Dias, 3 vols, Porto 1921-26, vol. III, pp. 345-350.

³ Diogo Alvares Caramuru, à Bahia, et João Ramalho à São Vicente sont des Portugais qui vécurent parmi les Indiens pendant plusieurs décennies. Ils acquirent une aura légendaire, exerçant un pouvoir politique mesurable à la quantité formidable de femmes et de descendants qu'on leur attribua. Ils furent les intermédiaires incontournables entre la colonie et les tribus indigènes. Mais en marge de ces deux cas bien connus, des centaines d'Européens firent le même choix et disparurent du champ de vision des récits et chroniques.

⁴ On trouve des références à la lubricité obsessionnelle des indigènes dans tous les traités portugais. Il n'est que de lire l'un des plus fameux documents sur la période, le *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, rédigé par un colon, Gabriel Soares de Sousa, qui consacre deux chapitres (112 et 116) à la description de la prostitution des jeunes gens, à l'éducation sexuelle des adolescents par des « vieilles », à la pratique de l'inceste, à l'emploi de venins pour stimuler les érections, et même à la conversation qui roulent constamment sur le sujet du sexe.

femmes brésiliennes comme une luxure bestiale justifiant l'exploitation économique ou bien comme une liberté fascinante dont il était aisé de profiter pour s'assurer une position enviable. Cette construction d'un Éros indigène, édénique ou diabolique, était bien évidemment une fiction sans fondement anthropologique, largement alimentée par les mythes (le jardin d'Éden, les sirènes...). Elle avait l'avantage de n'engager en aucun cas une confrontation entre deux systèmes puisque l'on supposait le vide et l'absence de toute morale sociale chez l'autre. La femme tupi était un fruit de la terre à consommer.

Le type de médiation promu par les jésuites nécessitait, quant à lui, une véritable entreprise de séduction, une compréhension des codes de l'autre pour opérer sa transformation, tout en supposant une extériorité absolue du missionnaire, lié par l'indissoluble vœu de chasteté.

Jésuites contre Indiens

Les premiers missionnaires jésuites, dans leur abondante correspondance, ne parurent pas particulièrement choqués par l'immoralité de la société indienne. La luxure n'y était signalée qu'en écho aux autres dérèglements, le cannibalisme, la consommation d'alcool, les danses et pratiques festives excessives et la guerre. C'est l'image d'une humanité primitive relativement respectueuse de la loi naturelle, manquant cependant d'encadrement et d'éducation, qui devait s'imposer. Les premières modalités d'action visèrent donc, grâce à un travail patient d'encadrement et de captation, le détournement subreptice des licences indigènes.

La dimension érotique et la constitution progressive d'une paranoïa sexuelle n'apparurent que progressivement, comme une sécrétion devenant de plus en plus difficile à cacher, lorsque la cohabitation nécessaire à l'évangélisation devint une réalité concrète. En effet, la chasteté était une condition absolue pour l'apostolat, une exigence maintes fois rappelée lors du Concile de Trente, dans la mesure où elle constituait la marque de la singularité du religieux, étranger aux contingences mondaines. Le rappel constant de cette exigence parcourt les lettres jésuites, comme une sorte d'obsession, signalant par là même la difficulté que cela représentait. Ce n'est bien évidemment qu'un patient travail de lecture qui permet d'en relever les traces dans une correspondance très encadrée et soumise à la censure. Dans l'une des rares lettres qui aborde explicitement ce type de sujet, le père Antonio da Rocha écrit de la ville d'Espirito Santo, le 26 juin 1569 : « La terre est chaude et sa langue n'a aucun mot qui amène à la vertu, tous poussent au contraire aux vices. » Il ajoute plus loin :

O père de mon âme ! Qu'il imagine quels combats devra mener un de ses fils, qui pour fuir ce vice entra dans la Compagnie, un vice dont les occasions, souvent, de jour comme de nuit, se rencontrent en public ou en secret, à la ville, dans les forêts ou dans des lieux éloignés de toute habitation ; parfois même à la porterie (je ne devrais

pas le dire, mais pour être un père qui a soin du salut de ses fils, je le dis), on rencontre des femmes de belle apparence, nues et propres, dignes de susciter le désir, et qui apprécient que les hommes leur parlent. Elles les recherchent même sans aucune honte et s'en vantent ensuite sans garder aucun secret.

Si nous relisons, à la lumière de ces aveux, à la fois les images, les scènes et les anecdotes édifiantes qui présentent des frères pratiquant les exercices de macération destinés à châtier la chair,⁵ ainsi que les multiples recommandations d'isolement et de fermeture émanant de la hiérarchie,⁶ la question sexuelle constitue, de toute évidence, un hypotexte insistant.

Si la correspondance peut être lue comme une difficile entreprise de conjuration du désir charnel,⁷ c'est parce que la situation historique ne peut, quant à elle, être analysée comme un refus pur et simple de l'Éros. L'enjeu véritable de la lutte pour la préservation du corps du missionnaire était l'élaboration et la préservation d'une zone de contact entre les jésuites et des Indiens qui justifiaient la présence des pères sur le terrain. Nous assistons donc à une entreprise de séduction réciproque, nécessitant l'implication des corps. Pour les Indiens, la proximité des pères est une protection contre les colons et la tentative de séduction charnelle n'a rien de diabolique. En effet, elle s'inscrit dans une stratégie de captation, déjà pratiquée traditionnellement avec les « pagés »⁸ auxquels on offrait des femmes en échange de leur bienveillance. Pour les pères, au-delà de la résistance personnelle aux tentations, il s'agit de détourner le désir, de le réorienter vers Dieu grâce à une série de précautions dont le principe est la saturation du temps et de l'espace. L'emploi du temps rythmé de manière très précise par les travaux et rituels collectifs, ainsi que l'espace privé limité et le contrôle strict des entrées et des sorties du village, permettaient, à l'instar des « exercices spirituels » pour la vie religieuse, de réduire les occasions de tension sans en supprimer pour autant la cause.

⁵ De nombreux missionnaires décrivent leurs pratiques comme des gages de vertu, beaucoup également comme des nécessités absolues pour conserver leur intégrité. La discipline, l'insertion de ronces sous la soutane, l'application du fouet ou des scènes hallucinantes de missionnaires parcourant la forêt, nus en se lacérant, la pratique régulière des *Exercices Spirituels* révèlent les difficultés à résister aux tentations.

⁶ Ces notations reviennent régulièrement dans les lettres de Rome. La lettre du premier visiteur Inacio de Azevedo en 1568, celle de Christovão de Gouveia en 1586, comme la suivante de Manuel de Lima, ou celle de Pedro Cardim, réitèrent les précautions à prendre contre les femmes : érection d'une, voire de deux, enceintes autour des résidences des frères, la garde des clés toutes les nuits confiée au Supérieur, l'interdiction faite aux Indiennes de porter de l'eau aux frères, pas d'aumône la nuit, toute sortie doit se faire à deux.... Pour la lettre du premier visiteur, voir *La mission jésuite*, traduction de Jean-Claude Laborie, Paris, Chandeigne, 1998, p. 270.

⁷ Nous renvoyons ici à l'analyse de la correspondance que nous avons menée dans *Mangeurs d'homme, mangeurs d'âme, étude d'une correspondance missionnaire au XVI^e siècle, la lettre jésuite du Brésil, 1549-1568*, collection «Géographies du monde», Paris, Honoré Champion, 2003.

⁸ Les pagés ou caraïbes étaient des médiateurs avec les forces invisibles. Les jésuites calquèrent très souvent leurs gestes sur ceux de ces individus au statut prestigieux.

Cependant la confrontation ne se déroula jamais de manière aussi simple. Le manque de missionnaire imposa souvent à la mission brésilienne de recruter sur place ou dans les collèges européens des novices et des coadjuteurs imparfaitement formés, aggravant la précarité des vertus. Les transgressions furent légions comme en témoignèrent les sanctions, les dénonciations et les exclusions prononcées à l'encontre de frères coupables d'avoir cédé à la tentation. Le cannibale sensuel et lubrique semblait l'emporter.

Les textes jésuites laissent effectivement percevoir ce qui ne peut être dit. Si l'on souhaite reconstituer le processus complet, il convient de mettre en relation la situation concrète et ce qu'elle produit en termes de représentation. Nous avons donc, pour résumer, une obligation statutaire et stratégique pour les missionnaires de se soumettre à la tentation charnelle, à cause de la fréquentation permanente des indigènes, le plus souvent hors du contrôle de la colonie. Cette promiscuité produisit les transgressions habituelles qui étaient cependant rigoureusement prohibées. L'écriture de la correspondance sublimait l'épreuve endurée et l'encodait dans des scènes et anecdotes édifiantes, sans pour autant parvenir à dissimuler la persistance du désir. Se construisait ainsi un Éros caractérisé par l'absence d'expression directe du plaisir, ou bien plus exactement par la volonté d'éviter la chose en ne l'avouant jamais, par la concentration du langage sur le contrôle du désir, sur l'interdit et par conséquent sur sa transgression. Il ne s'agissait en rien d'abstinence, mais d'une tension entre désir et non réalisation, entre silence et manifestations détournées.

C'est ainsi que l'on peut parler d'un Éros latin, caractérisé par l'inquiétude autour de l'intégrité de la personne, par une démultiplication des barrières physiques et morales, par un fantasme permanent de la transgression et de la punition violente. Mais cette construction ne peut se déployer qu'à partir d'une construction antagoniste, celle d'un Éros sauvage, libre et exubérant, corrompteur et dissolvant.

C'est encore un jésuite qui nous offre une épiphanie du désir, de la souffrance et de l'angoisse jusqu'à sa sublimation sous la forme d'un acte de langage.

L'épiphanie de l'Éros latin

En 1564, le frère José de Anchieta, sur la plage d'Iperoig (à quelques encablures du littoral entre Rio de Janeiro et São Paulo) a été laissé en otage parmi les tribus tamoios d'Ambiré et Cunhambebe, deux des chefs les plus hostiles aux Portugais. Pendant que son supérieur Manuel da Nobrega négocie la paix, le frère vit un calvaire, menacé tous les jours d'être mangé et soumis aux tentations de la chair par des femmes nues qui le sollicitent continuellement. La tradition hagiographique jésuite a fixé l'image d'Anchieta écrivant sur le sable, avec un bâton, un poème de 6000 vers latins, le *De Beata Virgine*, afin de sauver sa virginité

en sublimant peur et désir en oraison mystique⁹. Le processus sera complété par un dernier geste du frère, lorsque de retour parmi les siens, il va transcrire de mémoire son poème et répéter donc une seconde fois ce que l'expérience lui avait suggéré.

Cette anecdote, largement apologétique, repose sur un substrat historique attesté, mais c'est le travail de réécriture accompli par les biographes de celui que l'on allait surnommer « l'apôtre du Brésil » qui la rend si transparente. L'enjeu du combat entre les protagonistes de la séquence est parfaitement clair : un frère à la vertu superlative (qui a d'ailleurs été envoyé au Brésil à 17 ans parce qu'il menaçait sa propre santé en s'imposant des macérations permanentes au collège de Coimbra) fait face au déchaînement sauvage incarné sous deux espèces parfaitement synonymes, le chef cannibale et la femme nue. Il ne peut se soustraire à la tentation, mais doit l'affronter pour espérer la réorienter vers Dieu. En effet, la simple existence du poème indique la persistance d'un désir. L'Indien figure l'épreuve, sous la forme d'une sorte d'Eve tupi, flanquée de diables grimaçants. L'alignement, dans l'anecdote, de la sexualité et de l'anthropophagie explicite la nature d'une épreuve qui menace l'intégrité de l'individu. Le frère Anchieta prend ainsi place dans la longue tradition chrétienne des confrontations avec le diable, après celle de la tentation du Christ au désert ou celle de saint Antoine. La conversion des désirs en poème à la Vierge s'aligne, dans le champ du symbolique, sur la politique et l'histoire de la colonisation portugaise du Brésil. La Compagnie de Jésus apparaît comme le rempart contre la barbarie, comme la garante de la conservation physique et morale de la colonie soumise aux forces centrifuges incarnées par les indigènes.

En se réinscrivant dans une mémoire latine par le rappel d'une mystique catholique et romaine, Anchieta conjure la tentation cannibale en invoquant la vierge Marie, en une langue tierce (ni portugais ni tupi), dessinée sur le sable d'une plage brésilienne. Ce faisant, il active conjointement, lors de ce qui prend la forme d'un rituel magique, trois fonctions de la référence à la latinité. Ce qui est latin constitue d'abord une sorte de hors lieu, un troisième terme loin du portugais des colons et étranger au langage des indigènes, qui permet à la fois de s'absenter de la circonstance tout en proposant un lieu commun aux autres composantes de la colonie. Cette langue fonctionne ensuite comme un socle identitaire pour le frère puisqu'elle est la condition d'accès à un corpus doctrinaire mais également le souvenir d'une formation au sein d'une communauté jésuite, et donc le signe d'une appartenance et d'une identité. Le latin est enfin une perspective de jouissance, un lieu érotique où la souffrance et la rétention du désir deviennent pure jouissance.

⁹ Le récit de cette anecdote est décliné dans les nombreuses biographies du père, générées par le procès en béatification qui débuta en 1610. Le miracle et la preuve de la plus scrupuleuse vertu faisaient partie des exigences de la curie. Voir l'édition des premières biographies *Primeiras biografias de José de Anchieta, Quirício Caxa e Pero Rodrigues*, volume 13 des *Obras Completas*, Edições Loyola, São Paulo, 1988, pp. 74-79.

Ces trois fonctions dessinent une structure identitaire centripète, susceptible de fournir les instruments d'une lutte contre l'éparpillement. C'est exactement la fonction de l'anecdote édifiante que de proposer un modèle de construction aux destinataires. Ce qui est dispersé dans la correspondance se concentre lors de l'affrontement du jésuite et des femmes nues en une épiphanie. De plus, le texte produit par le jésuite matérialise les deux temps de la jouissance, la première rédaction sur le sable figurant un premier moment de résistance, menacé cependant par la vague, la seconde rédaction plus durable devenant la promesse d'une éternité. Nous sommes très proches d'une illustration littérale de l'anthropologie chrétienne dans laquelle le renoncement à la jouissance immédiate est le seul moyen de gagner le plaisir éternel. En cela, l'Éros latin s'oppose absolument à un Éros cannibale réduit au parallèle du sexe féminin et de l'estomac. Si le contenu fantasmatique d'une telle opposition est évident et renvoie à des structures fondamentales de la psyché, il est important de constater que dans le cas que nous venons d'évoquer l'Éros latin apparaît comme une construction défensive, justifiée essentiellement par l'impossibilité à saisir l'autre.

Conclusion

La confrontation de l'une des avant-gardes de la Contre Réforme tridentine avec les Indiens brésiliens permet de souligner quelques traits définitoires de ce qui fut sans contestation possible une relation érotisée, marquée par la référence à une latinité catholique et romaine. Dans le champ clos d'une zone érogène suscitée par les conditions historiques de la colonisation portugaise, les jésuites luttèrent contre les forces dissolvantes de la société indigène en construisant avec elle une relation érotique fondée sur les principes de l'ontologie chrétienne.

Éros se dit latin pour n'être pas dévoré par l'anthropophage, affectant considérablement le scénario d'un transfert dans lequel le latin n'est pas, comme on aurait pu s'y attendre, l'objet, mais le tiers auquel l'on a recours pour échapper à une configuration érotique sans issue. Cette situation singulière, patente dès les premiers temps de la colonisation, semble toujours marquer un pays comme le Brésil dont la latinité est encore aujourd'hui problématique.

L'ÉROS ROMAIN DANS ANTOINE ET CLÉOPÂTRE

FRANÇOIS LAROQUE

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 (PRIMES EA 4398)

Le titre choisi constitue un peu une gageure, voire un pari impossible. En effet, si la tragédie écrite par Shakespeare en 1606-1607 est bien classée dans la catégorie des pièces romaines, œuvres dans l'ensemble assez pauvres en matériau érotique, on sait aussi que, dans *Antoine et Cléopâtre*, le dramaturge élisabéthain célèbre des amours égyptiennes marquées par l'excès, la volupté et la mort qui éclipsent sans peine la toile de fond grisâtre que sont les noces de Marc Antoine avec la sœur d'Octave César. L'éros romain souffre donc en permanence de la comparaison qui est faite entre Cléopâtre, l'incomparable, et une Octavie, certes admirable par sa vertu, mais un peu fade par rapport à « l'infinie variété »¹ (2.2.243) de la reine du Nil qui « affame là où elle satisfait le plus » (2.2.244-45). À Rome, le mariage est en effet une affaire patrimoniale ou politique visant à promouvoir la famille et les intérêts de la *gens* et qui n'a donc strictement rien à voir avec l'éros et la folle économie de la dépense dont il relève aux yeux d'un Georges Bataille. Dans *Le sexe et l'effroi*, Pascal Quignard explique ainsi la différence de point de vue entre l'exaltation de l'éros à Alexandrie et l'impossibilité pour les Romains de faire coïncider pouvoir et amour :

Antoine auprès de Cléopâtre forma un pacte de mort. La passion amoureuse est éprouvée par les amants eux-mêmes comme une agonie lente [...] Ces pactes de mort empruntés à l'Orient, ces servages psychiques sont le contraire du pacte de reproduction et de domiciliation du mariage romain [...]. Pompée tomba amoureux de sa femme (Julia, la fille de César). Il devint un sujet de moquerie [...] et cet amour déclaré fut une des raisons qui lui firent perdre le pouvoir et la guerre. Le pouvoir ne peut être lié à l'amour. Il ne peut être lié qu'au désir.²

Mais si l'histoire d'Antoine et de Cléopâtre constitue en quelque sorte un contre-exemple et une réfutation de la conception romaine de l'éros, il conviendra cependant de nuancer cette affirmation car la pièce de Shakespeare est une pièce-monde, un kaléidoscope qui offre une vision à la fois mouvante et compliquée où les points de vue et les positions ne cessent de s'échanger ou de se contredire. En outre, *Antoine et Cléopâtre* soumet l'action à une perspective romaine en ce que l'intrigue de la pièce s'inscrit entre le prologue d'un soldat romain, Philo, et

¹ W. Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, trad. Jean-Michel Déprats, in J.-M. Déprats et G. Venet (eds.), *Shakespeare, Tragédies II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

² P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

l'épithète prononcée par César à la fin. Un tel enchâssement place donc les personnages-titres sous le regard des Romains, lesquels nous renseignent ainsi indirectement sur leurs conceptions, leurs mentalités et leurs mœurs. C'est donc de manière oblique, à travers cette mise en abyme du regard, que j'aborderai la question de l'éros latin dans la tragédie de Shakespeare.

L'éros diffamé

Dans *Antoine et Cléopâtre*, Alexandrie est présentée comme un théâtre du désir, une enseigne de la débauche et des excès qui marquent la passion auto-destructrice du général romain pour l'insaisissable, autant qu'insatiable, reine d'Égypte. La pièce s'ouvre sur le spectacle des amours d'Antoine et Cléopâtre (« Regardez et voyez-vous-même », 1.1.13) qui fait l'objet d'un commentaire acerbe de la part du présentateur, le soldat Philo, qui donne d'emblée le ton de ce que seront les critiques de ses compatriotes face à un comportement jugé aussi ridicule que scandaleux. Le premier vers met l'accent sur l'aveuglement amoureux d'Antoine (« dotage »), terme qui, en anglais, sert aussi à désigner le gâtisme sénile qui se voit aussitôt associé à l'idée de l'absence de mesure (« o'erflows the measure »), une image qui empruntée aux crues du Nil qui fécondent tout en détruisant. Marc Antoine, s'il est identifié au dieu Mars, se voit tour à tour réduit à l'état d'objet, de jouet, de pantin dans les mains d'une reine-putain :

[II] n'est plus que le soufflet et l'éventail
Qui calme les ardeurs d'une gitane [...].
Observez-les de vos yeux, et vous allez le voir,
Lui, un des trois piliers du monde, changé
En marotte de pute. (1.1.9-13)

Une telle présentation satirique du pantin et de la putain est profondément réductrice dans les clichés qu'elle aligne en écho aux épisodes mythologiques des amours de Mars et de Vénus ou d'Hercule et d'Omphale qui sont ici transposés et transportés dans un cadre exotique. Le mythe intervient en contrepoint de l'histoire pour mieux souligner le côté déjà vu de cette affaire de cœur et de sexe. Grâce à la proximité des mots « Egyptian » et « gipsy » (du temps de Shakespeare les deux termes étaient reliés en vertu d'une fausse étymologie reposant sur la seule analogie), l'Égyptienne est caricaturée en gitane avant d'être transformée en putain, tandis qu'Antoine devient homme objet, à la fois homme soufflet et homme éventail devant simultanément attiser et apaiser les ardeurs de la reine et totalement subjugué par celle qui est successivement qualifiée par les Romains de magicienne, d'enchanteresse ou de sorcière. Les termes plus ou moins synonymes de « strumpet », « trull » ou « whore » seront en effet employés par César et Mécène avant d'être adoptés par Marc Antoine dans sa crise de fureur contre celle dont il a sentiment qu'elle l'a dupé au profit de César. En dehors des va et vient

des messagers qui scandent l'action, la pièce est tout entière bruisante des on-dit, des racontars les plus divers et les plus fantaisistes sur cette extravagante histoire d'amour qui prend à contrepied les valeurs romaines et contrarie les rêves d'empire de la *romanitas*. Ainsi le soldat Philo conclut son commentaire sur la scène qu'il vient de donner à voir en s'exclamant à propos de Marc Antoine :

Je suis navré
Qu'il donne raison à la rumeur menteuse qui
Parle ainsi de lui à Rome... (1.1.59-60)

Car cette rumeur, cette *fama* mensongère qui enfle et se propage à Rome, finit par revenir aux oreilles des amants et par contaminer leur langage :

Antoine [au messager] Parle net, ne mâche pas les mots que tous disent,
Nomme Cléopâtre comme on l'appelle à Rome. (1.2. 103-104)

Quant à Cléopâtre, elle ne se fait aucune illusion sur le sort qui l'attend à Rome si elle se rend à César, comme elle le confie à sa suivante Iras :

D'impudents licteurs
Nous rudoieront comme des filles, et de minables rimailleurs
Feront sur nous des ballades criardes. D'agiles comédiens
Improviseront des scènes pour parodier
Nos fêtes alexandrines : Antoine
Sera représenté ivre mort, et je verrai
Un gamin qui s'égosille singer la grande Cléopâtre
Avec des gestes de putain. (5.2.213-20)

Le texte français de Jean-Michel Déprats ne rend ici qu'imparfaitement l'original dans la mesure où le mot « gestes » est une traduction fort édulcorée de l'anglais « I'th' posture of a whore » qui ne nous fait nullement voir la posture de la putain déhanchée ou cambrée, pas plus qu'elle ne permet de saisir l'allusion aux célèbres et scandaleux sonnets de l'Arétin, les « Sonetti lussuriosi ». Ceux-ci, illustrés à l'origine par des gravures érotiques de Giulio Romano (détruites par la censure papale mais reproduites ensuite par le graveur Marcantonio Raimondi), étaient alors connus sous l'intitulé de *I modi* ou *I posizioni*.³ Je traduirais donc, quant à moi, ces deux vers par « Je verrai/Un gamin qui s'égosille singer la grande Cléopâtre/En prenant des postures de putain ». Comme il le fait ailleurs, Shakespeare superpose ici l'antiquité latine et celle de la Renaissance italienne afin de mieux suggérer la violence obscène des *lazzi* de Rome, face à laquelle Cléopâtre ne se fait visiblement aucune illusion. Car c'est aussi la vulgarité qui est mise en

³ Voir sur ce point I. F. Moulton, *Before Pornography. Erotic Writings in Early Modern England*, Oxford, OUP, 2000, pp. 122-123.

avant par opposition au raffinement oriental et à son rêve d'immortalité grandiose. L'histrionisme est certes inscrit dans les poses et les faux-semblants des amoureux qui jouent tous deux un rôle de composition dans la pièce, mais cette mise en abyme n'a cependant rien de commun avec l'abjection qui les caractérise à Rome. L'éros latin se trouve donc ici réduit à son plus petit commun dénominateur, à savoir la circulation de clichés et de rumeurs dégradantes et infâmantes. Il vise à humilier et à souiller comme c'était le cas dans le folklore du charivari en Angleterre et en France au Moyen Âge et à la Renaissance. L'expression communément utilisée en anglais dans ce cas est celle de « shaming ritual », c'est-à-dire de rite visant à faire honte aux maris cocufiés ou battus par leur femme.

L'éros spectacle

Ce désir de censure, voire de punition et d'humiliation, se double, dans la pièce, d'un incontestable voyeurisme, ici renforcé par les jeux de la théâtralité et par l'histrionisme des principaux personnages. C'est ainsi qu'Enobarbus, le lieutenant de Marc Antoine, racontera devant ses amis romains ébahis la rencontre de Marc Antoine et de Cléopâtre, avant de se livrer avec Mécène et Agrippa à des échanges grivois et sarcastiques, mais non moins admiratifs, en guise de commentaire final. Enobarbus est un voyageur et donc, comme on le croyait à l'époque, un menteur qui exagère ou amplifie ce qu'il a pu voir ou vivre dans le but d'épater son auditoire, ainsi que le montre le prologue en prose où il se vante d'avoir mangé, en compagnie d'une douzaine de convives, pas moins de « huit sangliers rôtis au petit déjeuner » (2.2.187). Dans ce discours largement emprunté à la prose de Plutarque, il va donc user et abuser de l'hyperbole, de l'emphase et du paradoxe pour brosser une fresque maniériste où la Vénus du Nil, dépeinte en majesté, va, lors de sa sublime apparition sur le fleuve Cydnus en Cilicie, éblouir et séduire le vieux jouisseur blasé qu'était alors Marc Antoine, cela avec autant d'aisance que s'il s'agissait d'un tendre et naïf jouvenceau. Et quand il s'efforce de suggérer sans dire, d'enivrer les sens et de captiver l'imagination sans pour autant rien montrer Enobarbus recourt à un procédé rhétorique des plus efficaces :

Sa personne, elle,
Rend toute description indigente : elle reposait
Sous un pavillon de soie tissée d'or,
Plus belle qu'aucun tableau de Vénus où l'on voit
L'imaginaire dépasser la nature. (2.2205-209)

On pourrait parler ici d'ekphrasis négative puisque, s'il est fait allusion à la peinture, aucune description précise n'est donnée du physique de Cléopâtre, laquelle, au centre du tableau vivant qu'est la procession aquatique, ne manifeste sa présence que de manière indirecte, par le truchement des jolis enfants potelés et des Néréides qui l'entourent ainsi que par la nuée des parfums invisibles qui

émanant d'elle. Dans cette esthétique paradoxale, Cléopâtre, « l'absente de tous bouquets », ⁴ comme eût dit Mallarmé, attire tous les regards sur sa personne, faisant ainsi littéralement le vide autour de Marc Antoine, au point nous dit Shakespeare que, si cela avait été possible, l'air lui-même serait allé à ses devants :

Antoine,
Trônant sur la place du marché, siégeait solitaire,
Sifflant dans l'air, qui, si le vide était possible,
Serait allé aussi contempler Cléopâtre,
Ouvrant une brèche dans la nature.(2.2.223-27).

En créant ainsi une impression de vide tout en apparaissant aux yeux de tous dans sa splendeur et sa majesté, Cléopâtre incarne le mouvement même de surgissement du désir et elle « affame/Là où elle satisfait le plus ». Comme l'écrit encore Quignard, « [l]e plaisir rend invisible ce qu'il veut voir. La jouissance arrache la vision de ce que le désir n'avait fait que commencer de dévoiler ».⁵ Contrairement au voyeurisme romain qui appelle l'exhibition et le mimétisme, Cléopâtre s'ingénie à retenir le plaisir pour mieux faire advenir le désir et ainsi contribuer à le magnifier. Elle substitue la vision ou la voyance au voyeurisme quand elle imagine Antoine en colosse après sa mort :

Son pas enjambait l'océan ; son bras dressait
Un cimier sur le monde. Sa voix n'était qu'harmonie
Comme les sphères à l'unisson [...] Sa munificence
Ne connaissait pas d'hiver ; c'était un automne même,
Où plus on moissonne, plus la récolte est drue. Ses plaisirs
Étaient autant de dauphins, qui s'ébattaient
Au-dessus de l'élément où il vivait. Sous sa livrée
Marchaient couronnes et diadèmes ; îles et royaumes,
Comme des pièces d'argent, tombaient de ses poches. (5.2.85-93)

La métaphore va en effet dans le sens d'une poétisation et d'une élévation là où le voyeurisme de la plèbe romaine vise à la caricature en n'hésitant pas à recourir à une humiliation qui frise le grotesque. Mais, avant d'en arriver là, la saga des amants du Nil est l'occasion de bons mots, d'allusions grivoises, de clins d'œil salaces ou de racontars dans des beuveries ou des banquets. On pense, *mutatis mutandis*, au sort d'une Marie-Antoinette, dont les amours étaient régulièrement diffamés dans des libelles avant qu'elle ne soit promise à la guillotine. Car le mélange de fascination et de répulsion qui caractérise l'éros romain dans la pièce est aussi lié à une forme de puritanisme dont on sent indirectement l'emprise.

⁴ S. Mallarmé, « Crise de vers » (1895).

⁵ P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op. cit., p. 254.

L'éros puritain de Rome

La vie dissolue et le libertinage d'Antoine et Cléopâtre offusquent en effet autant qu'il fascinent et amusent ceux qui en sont les témoins directs ou indirects. Loin des passions ordinaires, cette « vie inimitable », comme l'appelle Plutarque, indigne par ses transgressions répétées des valeurs politiques, militaires et sexuelles de Rome. C'est aussi pour Shakespeare l'occasion de dérouler toute une pelote mythologique connue de tous les lecteurs des *Métamorphoses* d'Ovide et susceptible de fournir un plaisir par procuration à celles et ceux qui les entendaient raconter, un peu à l'image de l'eunuque Charmian qui se les représente et se sent chatouillé sans pouvoir les imiter dans la réalité :

Cléopâtre As-tu des désirs ?
Mardian Oui, gracieuse dame.

Cléopâtre En vrai ?

Mardian Non, pas en vrai, madame, car je ne peux rien faire
Que ce qu'il est, en vrai, bien chaste de faire.
Pourtant j'ai d'ardents désirs, et pense
À ce que Vénus faisait avec Mars. (1.5.13-19)

Chez les Romains, la violence du fantasme doit être combattue car, à l'image de l'eunuque, elle énerve, amollit et féminise ceux qui s'y adonnent. Comme le fait remarquer Octave à propos d'Antoine :

César D'Alexandrie,
Voici les nouvelles. Il pêche, il boit, il consume
Les torches de la nuit en orgies. Il n'est pas plus viril
Que Cléopâtre, et l'épouse de Ptolémée n'est pas
Plus efféminée que lui. (1.4.3-7)

Les images de banquets fastueux renvoient aux voluptés sans fin de « la vie inimitable » à Alexandrie et c'est pourquoi César, qui préfère de loin l'ascète au sybarite, lorsqu'il exhorte Marc Antoine à cesser ses « beuveries lascives » (1.4.57), rappelle avec admiration la résistance héroïque de ce dernier face à la famine après l'assassinat des consuls Hirtius et Pansa (1.4.57-72). Cet éloge de l'abstinence forcée et du carême quotidien de la vie de soldat fait de César un adversaire résolu du carnaval (il réitérera sa position lors de la bacchanale à bord de la galère de Pompée, à l'acte 2, scène 7) et l'ancêtre lointain des Puritains qui, dès la fin du seizième siècle, allaient s'en prendre aux théâtres, aux sports, au maquillage des femmes et à toutes les fêtes, jeux et formes de dissipation et divertissements saisonniers encore fort nombreux dans l'Angleterre de Shakespeare. L'Antoine anorexique de la guerre civile est pour Octave éminemment supérieur au fêtard

boulimique et orgiaque d'Alexandrie. En même temps qu'il s'agit de conquérir une province encore rebelle face à son autorité, il faut réserver au vice qui se donne libre cours en Égypte un châtement exemplaire, ainsi que le prédit Antoine dans sa rage à l'encontre de celle qu'il accuse de l'avoir trahi :

Antoine Disparais, ou je te donnerai ce que tu mérites,
Et gâcherai le triomphe de César. Qu'il te prenne
Et t'expose à bout de bras, huée des plébéiens,
Suis son char, toi la plus grande souillure
De ton sexe. Qu'on te donne en spectacle comme un monstre
À ces pauvres nabots, à ces crétins, et que
La patiente Octavie laboure ton visage
De ses ongles acérés. (4.12.32-9)

On retrouve dans ce tableau la volonté d'exhibition, contrepartie du voyeurisme, l'obsession de la souillure et de la monstruosité, faire-valoir du triomphateur, et le sadisme permettant à sa rivale de lacérer le visage de la reine captive. Comme si cela n'était pas assez, Cléopâtre va reprendre ce que Proculeius appelle des « visions d'horreur » (5.2.63) pour bien montrer la détermination inflexible qui est la sienne d'échapper à ce spectacle d'humiliation publique jugée si jouissif par la populace de Rome :

Cléopâtre Monsieur, je ne mangerai plus. Je ne boirai plus, monsieur.
Et si pour une fois de vaines paroles pouvaient servir,
Je ne dormirai pas non plus. Cette demeure mortelle, je la détruirai,
Quoi que fasse César. Sachez, monsieur, que je
Ne veux pas paraître les ailes rognées à la cour de votre maître,
Ni jamais me laisser châtier par le regard prude
De la morne Octavie. Comptent-ils m'exhiber
En spectacle sous les huées de la valetaille romaine
Déchaînée ? Plutôt un fossé en Égypte
Pour me servir de tombe charitable et, sur le limon du Nil,
Étendez-moi toute nue pour que, boursouflée par les mouches du fleuve,
Je devienne répugnante ; plutôt prendre
Les hautes pyramides de mon pays pour gibet,
Et m'y pendre à des chaînes. (5.2.49-62).

Le sentiment d'abjection de la reine est la réponse qu'elle donne à l'humiliation qu'elle sait lui être réservée, elle pour qui toute fête se doit d'être une apothéose éclatante et grandiose, une épiphanie de la beauté et de la sensualité orgiaque dont elle se réclame. Et, puisque la mort a en Égypte un caractère initiatique et eschatologique qui s'inscrit dans le vaste cycle de la vie et de la renaissance future, elle fera de sa mort un mystère et un spectacle majestueux en même temps que la jouissance suprême. Tel Antoine qui affirmait être « le fiancé de la mort [courant] vers elle/Comme au lit d'une amante » (4.14.99-101), elle s'écriera « Husband, I

come » (« mon époux, j'arrive ») (5.2.284), voyant ainsi dans la mort la célébration de ses noces avec Antoine en même temps qu'un éros orgasmique puisque « [l]'étreinte de la mort » est pour elle « comme la morsure d'un amant/qui fait mal et qu'on désire » (5.2.292-93). La vision romaine de l'au-delà étant relativement terne et limitée,⁶ Cléopâtre n'a ainsi aucun mal à dépasser les mascarades d'un éros romain puritain et en grande partie privé de transcendance.

Conclusion

Dans *Antoine et Cléopâtre*, l'éros romain ne saurait bien sûr valoir pour l'ensemble de l'éros latin. Il est présenté par Shakespeare comme l'antithèse des délices égyptiennes incarnés par l'irrésistible « dark lady » qu'est Cléopâtre. Il est marqué, nous l'avons vu, par le voyeurisme, le goût du mimétisme, de la caricature grotesque ainsi que par un certain sadisme, où la violence du châtement infligé aux coupables ne fait que traduire la violence de fantasmes en partie refoulés, où s'exprime l'envie de celle et de celui qui ont eu l'audace de tout sacrifier à leur liberté et aux vertiges de l'éros. Si Alexandrie est bien le théâtre du désir triomphant, Rome est le lieu où il se voit bafoué, ridiculisé, humilié, voire martyrisé. Il est le théâtre des cruautés, signe d'une impuissance qui se venge dans les *lazzi*, les quolibets, la calomnie, pour ne pas dire dans le sang. En termes nietzschéens, on aurait, d'un côté, la volonté de puissance et l'*amor fati*, et de l'autre les forces du ressentiment. Symboliquement, le fleuve aux eaux froides qu'est le Tibre prend ici sa revanche sur les débordements d'un Nil tortueux, lequel, par jeu étymologique, renvoie aussi au rien, *nihil*, devenant pour finir le double du Léthé, la langoureuse rivière de l'oubli.

Mais ce n'est là qu'une impression de surface car, si la tombe d'Antoine et Cléopâtre, dont César ordonne qu'ils soient enterrés côte à côte, n'a jamais été retrouvée, leur légende (« their story », 5.2.358) reprise par le dramaturge élisabéthain, les fait revivre pour immortaliser l'éros égyptien aux dépens de l'éros romain.

⁶ Les ombres qui évoluent aux enfers sont évoquées par Antoine quand il compare ses amours à celles de Didon et Énée (« Didon et Énée perdront leur cortège,/ Et c'est nous que suivra la foule des spectres », 4.14.53-4).

SUR LES AMOURS DES NONNES DANS LES LETTRES LUSO-BRÉSILIENNES DU XVII^{ÈME} SIÈCLE

ANA LÚCIA M. DE OLIVEIRA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Le point de départ de ce travail est une brève mise en évidence de la transformation de l'image de la femme à l'époque baroque, quand « une sensorialité exaltante va remplacer l'érotisme intellectualisé de la poésie de la Renaissance », selon Ana Hatherly.¹ Les descriptions du corps féminin, surtout dans les poèmes burlesques, sont très fréquentes et érotisées à l'extrême par l'utilisation de métaphores alimentaires, en particulier celles se référant à la confiserie, qui sont intimement liées aux douceurs de l'amour, faisant une double invocation à la gourmandise et à la luxure. Une autre dimension singulière que le portrait de la femme assume à l'époque est en rapport avec la vaste littérature des « freiráticos », laquelle en présente des aspects variés et particuliers qui vont de son apologie à sa condamnation.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les « freiráticos » étaient tous ces hommes qui entretenaient des relations amoureuses avec des soeurs. Religieux ou laïc, le freirático peut être platonique ou pas. Dans le premier cas, il ressuscite la tradition de l'amour courtois, de l'amour impossible par l'inaccessibilité de la Dame, dans ce cas, la religieuse. Dans le second, il surmonte toutes les entraves, en se livrant à la pure jouissance des sens jusqu'à leur exhibition.² Non seulement illicites mais sacrilèges, ces amours, en prenant en compte les témoignages de cette époque, ont été un phénomène assez courant, ce qui est plutôt surprenant dans une société de la Contre-réforme aussi répressive que l'était celle portugaise.

Il suffit de rappeler qu'à l'époque en question, seul l'aîné était considéré comme le véritable héritier d'une famille ; avec cela, si les jeunes filles, même plus âgées que les garçons, n'étaient pas destinées au mariage avec quelqu'un de leur classe ou de la classe supérieure, elles étaient confiées à l'ombre protectrice des monastères, afin d'y mener une vie garantie en termes économiques.³

Ainsi, dans la pratique, la réclusion des femmes était plus sociale que sexuelle, afin d'éviter un mariage avec des personnes d'un niveau social inférieur, et pas nécessairement motivée par une quelconque vocation religieuse. Encore qu'on

¹ A. Hatherly, *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, p. 127.

² Cf. A. Hatherly, «Freiráticos e antifreiráticos – os amantes libertinos da época barroca», in *Poesia incurável: aspectos da sensibilidade barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 2003, pp. 299-317.

³ Voir, sur ce point : E. Araújo, *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997, pp. 257-269 et M. Rosa, «A religiosa», in R. Villari (dir.), *O homem barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 1995, pp. 175-206 (spécialement p. 175).

mentionne, qu'avoir une fille au couvent constituait, en plus de l'intérêt économique et sexuel, un élément distinctif de haute position dans la société, vu que l'admission était établie sur des critères rigoureux de pureté du sang, devenant, ainsi, « un certificat public de la blancheur orthodoxe de la famille », comme le remarque Adolfo Hansen.⁴

Les observations précédentes nous permettent de comprendre qu'à l'époque baroque, la vie dans les couvents présentait des caractéristiques singulières qui reflétaient les contradictions internes de la société d'alors, et ainsi le cloître en est venu à fonctionner comme une sorte de lieu intermédiaire entre le sacré et le profane, dans lequel se déroulaient des fêtes et des commémorations, ce qui suscitait des effets positifs pour la vie culturelle mais souvent négatifs pour la vie spirituelle. Ainsi, au Portugal et dans la colonie brésilienne, pendant le XVII^e et une partie du XVIII^e, la vie au sein de quelques couvents est arrivée à prendre des aspects surprenants de débauche et de libertinage, auxquels ont participé non seulement des religieux mais aussi des courtisans et jusqu'au roi lui-même, comme l'attestent de nombreux documents de l'époque.

Dans son ouvrage *L'amour au Portugal au XVII^e siècle*, Júlio Dantas consacre un chapitre aux freiráticos, soulignant les conséquences au comique désastreux de ce type de relation amoureuse vouée à l'échec et qui devient la cible des critiques et des plaisanteries, comme on peut le voir dans de nombreux textes à teneur anti-freirático accumulés dans les bibliothèques portugaises. Comme nous le verrons plus loin, cette pratique donne lieu à différentes lois qui cherchent à réprimer l'activité des amants des religieuses libertines et également à de divertissantes diatribes de textes burlesques qui la commentent, comme on l'observe, par exemple, dans les poèmes satiriques du poète du seizième brésilien, Gregório de Matos, surnommé « bouche d'enfer » à cause de la virulence de sa langue acérée et sans freins.

Pour rendre l'exposé plus clair, il suffit de mentionner quelques données historiques. La pratique des amours freiráticos a été sévèrement réprimée par des lois successives, mais c'est seulement à la fin du XVIII^e siècle qu'elle a diminuée ou est tombée en désuétude. En mars 1690, le roi portugais Dom Pedro II a rendu une ordonnance royale pour le gouvernement de l'État du Brésil, dans laquelle il recommande à l'Archevêque de Salvador de « changer les grilles des couvents de religieuses, en les plaçant à une distance de six pieds d'épaisseur et en comblant les alentours des parloirs avec de la pierre et de la chaux », insistant « sur le grand soin qu'il doit mettre pour que soient évitées toutes les amitiés illicites scandaleuses avec les religieuses de ce couvent [...] afin qu'elles vivent sans aucune inquiétude spirituelle causée par des personnes laïques ou ecclésiastiques ».⁵ L'année suivante, dans sa réponse, le Gouverneur rend compte des « mesures

⁴ J. A. Hansen, *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, 2. ed. rev. São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas, Editora da UNICAMP, 2004, p. 446.

⁵ I. Accioli & B. Amaral, *Memórias Históricas e Políticas da Bahia*, Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1925, v. II, p. 258.

adéquates » déjà appliquées au Couvent de Sainte Claire de l'Exil à Salvador, mettant en évidence la position officielle au sujet des visites masculines au couvent et des « amitiés illicites » des religieuses : « les grilles sont comme Votre Majesté l'a ordonné. Les tours du parloir fermés. Les religieuses vivent comme il convient, et j'en prends un soin tout particulier ; qu'il en soit ainsi pour le service et la louange de Dieu, comme aux ordres de Votre Majesté ».⁶

Il est intéressant d'observer que la poésie satirique qui circule dans la ville de Salvador au XVII^e siècle, comme le remarque Adolfo Hansen, « dramatise selon un registre déformant »⁷ les discours institutionnels et les rumeurs qui parcourent anonymement les rues et les ruelles de la ville, au sujet des affaires du couvent qui impliquent la relation des religieuses avec plusieurs castes de « freiráticos » – nobles, arrivistes, gens avisés, pères, frères et tous les hommes disposés à pénétrer dans le couvent de l'Exil.

De cette manière, l'interdiction, matérialisée par la pierre et par la chaux qui comblent dans la lettre du Gouverneur le guichet et la grille, devient « un objet discursif transposé avec ingéniosité et art par le désir du freirático ». Dans la mesure où ils sont les points de son contact avec la religieuse et, en même temps, les lieux d'exclusion ou d'interdiction, le guichet, le tour et la grille sont « surdéterminés érotiquement » : ils se constituent en ouvertures équivoques, lieux de pénétrations érotico obscènes, fentes par où les discours, les mains et les bras essaient d'atteindre des corps séparés par l'interdiction de l'acte lui-même et de s'y accoupler. C'est vers le guichet, le tour et la grille que les corps des « freiráticos » convergent, c'est en eux qu'ils attendent les corps des religieuses ; en eux, enfin, « que se produit l'acte illicite et, dans la poésie satirique, presque toujours obscène ».⁸

Il convient de préciser que le terme *guichet* désigne une lame de métal percée de trous, généralement carrée, qui s'incruste dans une porte ou une fenêtre à hauteur du visage, permettant qu'on se parle d'une pièce à une autre sans que les causeurs se voient, la porte ou la fenêtre maintenue convenablement fermée pour éviter le meilleur... Dans la satire de Gregório, la religieuse a l'habitude d'utiliser un petit banc pour atteindre la hauteur du guichet et parler avec son amant :

Dans l'ordre de Frère Thomas,
je serai en perpétuelle vadrouille
du guichet, du tour et de la grille :
je têterai paternité

⁶ A. L. G. da Câmara Coutinho, «Carta para sua Majestade sobre as religiosas do Convento de Santa Clara- 19/06/1691», in *Livro de Cartas que o senhor Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho escreveu a Sua Majestade, sendo governador, e capitão geral do Estado do Brasil, desde o princípio de seu governo até o fim dele (Que foram as primeiras na frota que partia em 17 de julho do ano de 1691)*, Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ). Apud J. A. Hansen, «O amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII», in *Destiempos*, México, Distrito Federal, Marzo-Abril 2008, Año 3, número 14, 2008, p. 551.

⁷ *Ibid.*, p. 554.

⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 558-559.

Deo gratias on me donnera
et seulement on entendra
les claquements de mes sabots
quand la Religieuse sur le banc
au guichet m'attendra.⁹

De la parole dans le guichet, quand c'est possible, on passe à l'action de la grille, des barres de fer qui séparent les visiteurs des religieuses dans le parloir du couvent. On remarque que la grille sépare et en même temps unit les bras déployés en une « fonction » :

De là pour la grille nous irons
et seulement je serai entré
quand le bras déployé
nos activités nous commencerons.¹⁰

Quant au terme tour, il désigne une espèce d'armoire pourvue d'un mécanisme giratoire qui est monté sur une fenêtre ou sur une grille, pouvant être actionné de l'intérieur comme de l'extérieur. Dans les compartiments du tour, le freirático envoie à l'intérieur du couvent les métonymies du désir – cadeaux, fleurs, petits billets, rubans, mouchoirs, sucre, lettres, bijoux, livres et poèmes – en fonction d'une hiérarchie conforme au degré de son amour et à l'intensité de son désir de persuader la religieuse de le réaliser. Dans le tour aussi sortent les cadeaux de la religieuse – généralement les fameuses pâtisseries aux oeufs et au sucre qu'elle prépare et qui, goûtées par le freirático, deviennent les suavités métaphoriques ou allusives des douceurs de l'amour. Dans les vers du poète :

Échangez la pâtisserie contre une faveur
et soignez un mal aussi grave
avec cette douce ambrosie
avec laquelle fut créé l'Amour.¹¹

Il convient d'ouvrir une petite parenthèse pour expliquer que la prolifération que les métaphores alimentaires, provenant d'une longue tradition médiévale, ont assumée dans la période baroque est intimement liée à l'extrême sensualité que la sensibilité de l'époque manifeste, laquelle trouve sa contrepartie dans la condamnation dont les cinq sens ont été l'objet, une fois qu'ils s'attachaient au monde, quand l'idéal ascétique exigeait que le chrétien s'en détache.¹² Une fois que

⁹ G. de MATOS, *Obra poética*, Ed. James Amado e notas de Emanuel de Araújo, Rio de Janeiro, Record, 1990, 2 vol., 1990, vol. I, p. 654.

¹⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 655.

¹¹ *Ibid.*, p. 661.

¹² Sur cette question, on consultera, entre autres, A. Hatherly, *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*, *op.cit.*, chapitre 2.

l'abandon au diktat des cinq sens fait appel à la satisfaction des appétits, il y a un lien nécessaire entre eux et les vices, desquels se détache le péché de gourmandise, l'un des plus représentés et critiqués dans les lettres et les arts de l'époque.

Au sujet du sucre, il faut noter l'importance qu'il a assumé dans la culture portugaise suite au développement des plantations de canne à sucre, surtout au Brésil. Le sucre est devenu le véhicule du plaisir extrême, avec les innombrables confiseries auxquelles il a donné origine, et qui, jointes au chocolat et au tabac, ont constitué le délice de la sensualité gustative baroque, favorisée par les épices, déjà introduites au XVI^e siècle, qui sont venues renouveler et stimuler le plaisir des saveurs.

La satire de Gregório de Matos inverse le sens de telles confiseries d'une manière obscène, en remplaçant les cadeaux de « sucreries » et de « fleurs » par « taro » (« cará », en portugais), terme qui désigne le tubercule qui permet le jeu de mots avec le terme populaire qui se réfère à l'organe sexuel masculin ; quelquefois par « saucisson », avec une évidente connotation phallique, ou « poisson rouge », poisson tropical dont le nom est aussi très approprié pour les formulations équivoques. Et, beaucoup de fois, « crevettes », excrément, comme l'allégorie du mépris radical de la religieuse pour l'amant, qui est qualifié avec la non-valeur absolue entre les plus inférieurs des vulgaires.

Il est important de souligner que dans la satire bahianaise, le topique de l'amour freirático est rempli par le référentiel des discours locaux dont les valeurs sémantiques et pragmatiques se réfractent métaphoriquement dans les thèmes et les motifs en diverses positions et registres institutionnels et informels antagonistes impliqués dans cette question, comme ceux de l'honneur sexuel, de l'intérêt économique, du prestige, de l'isolement social, des préceptes de la finesse courtoise, de la compétition des laïcs et des ecclésiastiques, des nobles et des roturiers pour les faveurs érotiques de la religieuse. Une des manières les plus communes de la composition de la satire de l'amour freirático est la dramatisation des rumeurs autour des visites masculines au couvent. Dans ce cas, la matière des poèmes est extraite des discours locaux sur les scandales, les scènes de jalousie, les conflits amoureux, les objets inattendus que la religieuse a envoyés à son amant et, aussi, les trahisons de la religieuse, selon le topique récurrent du cocu, récurrent dans la poésie populaire portugaise depuis le Moyen Âge.

En résumé, « la satire de l'amour freirático imite les préceptes de l'amour courtois, mais elle en transpose le registre galant en style vulgaire, en substituant à la louange le blâme ».¹³ Le changement inclut la parodie fréquente de la poésie lyrique et des lieux communs du pétrarquisme ; aussi la diffamation, l'insulte, l'imitation obscène de l'échange épistolaire et d'aliments entre le couvent et l'extérieur ; la composition de poèmes obscènes sur les parties stratégiques des corps du freirático et de la religieuse ; les objets scatologiques et phalliques, comme la saucisse et la casserole de sucrerie avec des excréments ; les vers malicieux sur

¹³ J. A. Hansen, «O amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII», *op. cit.*, p. 553.

l'oiseau-mouche, connu à Bahia au XVII^e siècle comme le pique-fleur, nom qui en portugais favorise une allusion à l'organe sexuel masculin ; les jeux de mots plaisants avec les différents noms des organes sexuels utilisés dans les innombrables ordres religieux.¹⁴

Il convient encore d'observer que « la *personne* satirique n'est pas un personnage simple, parce qu'en elle convergent plusieurs représentations contemporaines ». ¹⁵ Comme une espèce d'acteur mobile, la *personne* qui assume l'énonciation de la poésie de Gregório de Matos occupe métaphoriquement plusieurs positions de la hiérarchie sociale. Quand elle est construite comme un type prudent qui critique les vices de la société, elle métaphorise le discours officiel de la bienséance et de l'interdiction ; dans ce cas, le premier de ces lieux métaphorisés est le lieu institutionnel par excellence, l'ordre royal d'où proviennent les mesures de contrôle de ce que le poète surnomme avec ironie « la sainte soif »¹⁶ des religieuses, mesures qui essaient d'éviter les « péchés de pierre et de chaux ».¹⁷

Souvent, la voix de l'énonciation est celle du freirático, qui se présente comme un moulin à paroles qui se met en avant, racontant à tous ceux qui sont à l'extérieur du couvent ce qu'il prétend expérimenter à l'intérieur ; parfois, comme rejeté, il profère des discours médisants contre la religieuse, parce que celle-ci, compromise avec d'autres hommes, et même avec des religieux, ne répond pas à son désir exclusif. Dans les agressions contre la religieuse qui dédaigne l'amitié du laïc avisé, la satire recourt aux modèles de l'honneur sexuel et de la « pureté du sang », produisant des mélanges obscènes inconcevables, vu la position aristocratique de la religieuse. Par exemple, lorsqu'il désire que la religieuse dédaigneuse soit violée par un indien (« cobé », en portugais) avec un organe monstrueux (« mangará » est le nom de la fleur de bananier avec un aspect phallique) et ait un fils indien ou métisse (« Paiaia », dans la langue des tupis qui habitaient le littoral du Brésil aux XVI et XVII^e siècles, signifie « personnes laides ») ou noir (« Guiné »), dans les vers suivants :

[...] demande à un démon, qu'un cobé
vous plante telle mangara
que vous accouchiez d'un Paiaia
plus noir qu'un Guiné.¹⁸

Finalement, selon les discours de la bienséance et de l'ordre établi, le danger qui rôde autour des religieuses est l'enfant illégitime, fruit des amours de couvent.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 557.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ G. de MATOS, *Obra poética*, op. cit., vol. I, p. 214.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 664.

Examinons plus en détails en quoi l'amour freirático consiste exactement. Par définition il s'agit « d'un amour politique, d'une relation érotique exclusive »,¹⁹ parce que les comportements et les manières grossières des gens inférieurs, de ceux qui ont le sang impur et de ceux qui réalisent des métiers manuels ne pénètrent pas dans le couvent. En plus des raisons institutionnelles, du statut juridique et de la pureté du sang des femmes, dans la satire qui circule à Bahia, le facteur économique est déterminant dans l'exclusion des roturiers et, principalement, des roturiers pauvres, car il est extrêmement coûteux de faire la cour aux religieuses, comme on le lit dans les textes de l'époque : « si le freirático manque de respiration dans le porte-monnaie, ou s'il crie famine du gousset, il n'est pas facile d'y être admis ». ²⁰

Les religieuses se montrent avisées et font de continuelles demandes : elles exigent, par exemple, que le freirático vienne les visiter coiffé d'un chapeau à plumes et vêtu d'un habit anglais avec des rubans, des foulards, une épée de cérémonie, un col de dentelle, des boucles d'oreilles baroques, une perruque poudrée, etc. Pendant le Carême il doit pourvoir financièrement aux chapelles des anges, aux épées pour les pénitents, donner des vêtements aux fraternités ou des aliments. Ainsi, l'amour de la religieuse riche et noble adopte le rythme des conventions de la discrétion courtoise : révérences, courbettes, dans lesquelles le geste étudié dissimule le désir brut, l'embrouillant dans des galanteries, des cadeaux, des gentillesses, des souvenirs.²¹ Dans le cas de Gregório de Matos, la satire prend position, en défendant l'exclusivité de la présence du « laïc initié » dans les couvents, c'est à dire le laïc avisé et le maintien dissimulé de ses manières courtoises, et en essayant de s'opposer à la concurrence des hommes du clergé qui ont fait vœu d'abstinence. Nous avons pris l'exemple d'un poème qui satirise l'action d'un freirático religieux, dont le désir, totalement explicite dans sa rencontre avec une religieuse, devient risible :

En arrivant aux grilles, un Frère,
sans plus de tendresse, ni de grâce,
le bras bientôt se déploie,
et traverse les grilles
et elle est telle la qualité
d'un quelconque Frère affamé,
qu'en un bref moment
on voit la malheureuse Religieuse

¹⁹ J. A. Hansen, «Freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII», in *Revista USP*. São Paulo, n.57, março/maio 2003, p. 81.

²⁰ F. L. Santa Catarina, «Carta 14 de Frei Lucas de Santa Catherina em que persuade aos Freiráticos, que o não sejam. Quartel de Desenganos, e Advertencias Freiraticas, para todo o Padecente de Grade, Martir de Roda, e Paciente do Rallo. Pelo Inventor dos Sonhos, e Revedor dos Alentos», in G.A. Rodrigues (org.), *Literatura e Sociedade na Obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 200.

²¹ J. A. Hansen, «Freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII», *op. cit.*, p. 81.

comme une figue tripotée
et trempée comme un poussin.²²

Dans plusieurs textes de l'époque, on retrouve encore des critiques que les freiráticos se font les uns aux autres, focalisées sur l'inutilité de telle pratique ou comme des avertissements contre l'exploitation dont ces amants sont l'objet de la part des religieuses, qui apparaissent dépeintes comme de véritables sangsues, insatiables dans les demandes de cadeaux et d'argent. Selon les écrits satiriques du portugais frère Lucas de Santa Catarina, qui emploie les mêmes topiques de la satire qui circule dans Bahia, le freirático est un « fou de Cupidon » qui chasse « des harpies ».²³ Comme un oiseau de proie – dans ce qu'il propose, appliquant le précepte médiéval de composition de type féminin comme *topos* de la misogynie –, la religieuse est toujours mue par le calcul et par l'intérêt. L'imaginaire masculin de la trahison, qui fait de l'amant un cocu, selon le topique de l'insulte typique de la société ibérique fondée sur la transmission du nom de famille par le sang paternel, adopte la formulation ironique suivante de sentence morale dans la satire de frère Lucas : « [la religieuse] a plus d'une demi-douzaine d'amants, que souvent vous entretenez à vos frais ; que les religieuses sont magnifiques avec les uns, avec les dépenses des autres ».²⁴ Par conséquent, le risque que tout freirático court est celui d'être avisé dehors, ou connu comme initié à l'amour conventuel, et d'être un âne à l'intérieur, pris comme objet de dérision de la part de la religieuse, comme on le lit dans le poème suivant :

Que quelqu'un paye les espions
pour avoir des Soeurs dévotes
et après mille défaites
marche par les porteries :
qu'il marche ainsi tous les jours
avec un fardeau et sans voiture,
et se passant pour avisé,
qu'il soit le petit âne de la religieuse !
Bonne ânerie !²⁵

Sur le lieu sémiotique de la *personne* satirique, donc, deux discours contemporains s'interceptent : celui de la *bienséance*, officielle et paternelle, qui postule l'interdiction des « amitiés » conventuelles ; et celui de l'*illicite* défendu par les amants des religieuses. À cet égard, il faut citer encore une fois Adolfo Hansen : « Bienséance morale et attitude illicite transgressives sont complémentaires, dans le cas, s'explicitant mutuellement quand la *personne* dramatise l'un et l'autre ».²⁶

²² G. de MATOS, *Obra poética*, op. cit., vol. I, p. 652.

²³ F. L. Santa Catarina, « Carta 14 de Frei Lucas de Santa Catherina em que... », op. cit., p. 183.

²⁴ *Ibid.*, p. 187.

²⁵ G. de MATOS, *Obra poética*, op. cit., vol. I, p. 391.

²⁶ J. A. Hansen, *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, op. cit., p. 450.

Ainsi, dans la satire, les thèmes mentionnés de bienséance officielle, des amitiés illicites des religieuses, de l'interdiction, de la séduction, du mépris, de la convention avisée, de la cour amoureuse, des insultes, de la pierre et de la chaux, du guichet, de la grille et du tour, se réfractent en plusieurs positions hiérarchiques de la société.

Je conclus avec une anecdote²⁷ qui démontre que les mesures prises pour empêcher ces amours illicites n'ont pas eu d'effet. En avril 1738, l'abbesse du Monastère de l'Exil, se plaignit au roi – alors D. João V, un « freirático » invétéré – d'un curé du même couvent, qui agissait illicitement avec la religieuse Josefa Clara. Selon l'abbesse, le curé se vantant de commettre des actes illicites avec la religieuse, est arrivé, une certaine nuit, à passer par les combles du sanctuaire jusqu'aux dortoirs, où il serait tombé avec fracas sur les couchettes des religieuses, lorsque les combles pourries ou rongées par les termites se sont écroulées sous son poids. Pris sur le fait, il a seulement déclaré qu'il était là pour écouter en confession l'une d'entre elles...

²⁷ I. Accioli & B. Amaral, *Memórias Históricas e Políticas da Bahia*, Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1937, v. V, pp. 491-492.

DE LA COBLA À LA STANZA, DU TROBAR CLUS À ÉROS
MÉLANCOLIQUE
Lecture comparée de *doutz brais e critz* et de la *canzone dottrinale*

FRANCESCA MANZARI
Université d'Aix-Marseille

Dans une *canso* qui fut célèbre au XIII^e siècle, Arnaut Daniel chantait :

*Dieus lo chautitz, per cui foron assoutas • las faillidas que fetz Longis lo cecs • voilla si-l platz q'ieu e
midonz jassam • en la chambra on amdui nos mandem • un rics convens don tan gran joi atendi • qe'l
seu bel cors baisan rizen descobra • e qe-l remir contra-l lum de la lampa •*

Dieu le gracieux par qui furent pardonnées les fautes que commit Longin l'aveugle
veille s'il lui plaît ma dame et moi couchés en la chambre où tous deux nous décidâmes
une précieuse entrevue dont tant de joie j'attends que son beau corps j'embrasse riant
découvre et regarde contre la lumière de la lampe¹

Comme le rappelle Jacques Roubaud, dans une note à la traduction citée ci-dessus,
cette *cobla* est importante, dans l'histoire de la poésie du XIII^e siècle, parce qu'elle
demeure parmi les références de la *Canzone Dottrinale* sur la nature de l'amour de
Guido Cavalcanti. En développant les vers d'Arnaut Daniel, Cavalcanti écrit
qu'amour naît d'une émanation d'obscurité, comme le « diaphane » provient de la
lumière de la lampe qui est la lampe de l'amour.²

Dans la *canso* d'Arnaut Daniel, le corps de la dame et la lumière qu'il reflète sont
l'origine du *joi* que le poète attend d'une entrevue prévue dans une chambre. Tout
dans la composition fait signe vers une superposition de l'événement amoureux
avec l'événement poétique : la chambre du *joi* est aussi la chambre de la poésie.

Doutz brais e critz est une *canso* en rimes *estrams*, selon la formule *a b c d e f g h* à
moins que l'on considère que la première rime, en *-itz* soit intérieure au premier
vers qui serait alors un décasyllabe recomposé. Le schéma de sept *coblas* de sept
vers toutes *estrams* annonce celui des six mots rimes de la sextine.

Les spécialistes d'Arnaut Daniel sont tous unanimes lorsqu'ils considèrent cette
lyrique comme l'emblème de la perfection du style du troubadour : « la plus belle
d'Arnaut et certainement une des plus précieuses de la poésie provençale ».³ Le

¹ A. Daniel, «Doutz brais e critz», in J. Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, pp. 232-235. La traduction de la *canso*, *Doux bruits et cris*, est de J. Roubaud.

² Cf. *Ibid.*, p. 235, note n°2.

³ G. Toja, «Introduzione», in A. Daniel, *Canzoni*, Gianluigi Toja (éd.), Firenze, Sansoni, 1960, p. 7. Nous traduisons.

troubadour y chante l'instant du premier baiser d'amour protégé par le manteau bleu de sa dame et un veu de *joi* pour la rencontre qui adviendra dans une chambre éclairée par une lampe, puis, dans la dernière cobla et dans la *tornada*, le ton lyrique s'estompe par des allusions obscures aux fautes du *reis Ferrans* et à la violence que l'on aurait fait subir au « fils du comte », prisonnier du souverain de Galice et León. Si l'interruption abrupte du parcours lyrique de la narration ne diminue nullement sa renommée parmi celles des autres *cansos*, c'est que *Douts brais e critz* garde, dans sa formule et dans le dessin de ses rimes, une valeur programmatique. C'est une *canso* à garder en mémoire puisqu'elle donne la direction, elle garde le projet du *trobar* qui est annoncé dès la première strophe :

Doutz brais e critz • lais e cantars e voutas • aug des auzels q'en lur latin fant prec • qecs ab sa par atressi cum nos fam • a las amigas en cui entendem • e doncas ieu q'en la gensor entiendi • dei far chansson sobre totz de bell'obra • que no-i aia fals ni rim'estrampa •

Doux bruits et cris lais et chansons et musiques j'entends d'oiseaux qui prient en leur latin chacun sa compagne ainsi que nous faisons des amies dont nous sommes amoureux et ainsi moi qui aime la meilleure je dois faire une chanson plus que toutes un beau travail où il n'y ait mot faux ni rime sans réponse.⁴

En s'inscrivant dans la tradition par le biais de la référence au chant des oiseaux qui est modèle pour les troubadours, Arnaut Daniel formule le projet de sa composition : elle chantera l'amour et sera meilleure que les autres, ses mots ne seront pas faux et toutes les rimes y trouveront une réponse : c'est le propre de toute *canso*, mais dans aucune autre composition, le troubadour dit clairement qu'il ne doit y avoir de rime *estrampa*. C'est une règle connue des troubadours, une évidence du *trobar*, mais par sa position, à la fin de la *cobla*, ce mot, *estrampa*, acquiert une fonction particulière qu'il serait possible de considérer comme théorique et programmatique. Tout est construit comme si, derrière l'exposition d'une évidence du *trobar*, se cachait le secret d'une formule de rimes qui constituera l'évolution et le dépassement de la tradition, comme si aimer la dame et admirer son corps – sujet qui occupe, ici, le chant – revenait au souhait d'un dépassement que l'on pourrait décliner ainsi : dépassement du corps de l'aimée, de l'amour, de la cobla, de la *canso*. En d'autres mots, si la *Canzone dottrinale* de Cavalcanti y revient, c'est parce que *Doux brais e critz* en constitue l'annonce.

Arnaut Daniel dit donc que, dans sa *canso*, construite selon une formule de rimes *estramps*, il n'y aura pas de rimes *estramps*, en entendant que les rimes de sa composition auront toutes des réponses. Il ne dit pas qu'il est en train de composer en rimes *estramps*, mais il met en place de rime *estrampa*, le mot *estrampa*, il fait ainsi que le mot coïncide avec sa fonction : le mot qui est à la rime *estrampa* est le mot *estrampa*. Il serait alors possible de penser que dans l'*entrebescar* de cette *canso*, il

⁴ A. Daniel, *Doutz brais e critz*, in Jacques Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie bilingue, op. cit.*, pp. 232-233.

sera dit quelque chose qui tourne autour d'un programme formel et poétique entraînant la forme de la *canso* vers la sextine. Ce projet formel est doublé sur le plan du contenu : comme la rime *estrap* qui diffère la réponse en esquissant sa fuite en avant, le chant du troubadour est en fuite, et « met en fuite sa joie ».

Dans *La Fleur inverse*, Roubaud écrit que « le recours à la rime *estrap* est un trait différentiel majeur du champ des rimes des troubadours », il est même un signe d'une tendance du *trobar* vers l'accentuation du mouvement de singularité qui est l'un des axiomes de la constitution de la *canso* :

[...] La multiplication des estramps, l'envahissement de la formule par des timbres sans résolution interne est une voie dans le renouvellement des formules. Peut-être aussi ancienne que la *canso* elle-même, la rime *estrap* atteint [...] toute la *cobla* : c'est la *cobla dissoluta*, forme limite où la strophe, seule, ne rime plus, est non rimée : c'est la *canso* qui rime.⁵

L'emploi de la rime *estrap* fait ainsi signe vers une pensée de l'unité de la composition, ou de la composition troubadouresque en termes unitaires du dire d'amour, de la parole poétique : « la rime *estrap* est un moyen d'enchaînement, l'attente de la résolution de l'écho ».⁶ Or au moment où Arnaut Daniel accentue le signe unitaire de la *canso*, forme reine du *trobar*, il en théorise également la voie formelle de sa sortie et l'impossibilité de l'objet du chant : le *joi*.

Le mot *estrap* et tous les mots à la rime qui riment avec lui, en position *h*, dans le schéma de la *canso*, dessinent le motif d'un mouvement qu'il serait possible d'appeler *estrap*, de non-retour ou de fuite en avant. Les voici, dans l'ordre de leur apparition dans la composition : *estrapa*, *rampa*, *escampa*, *lampa*, *Luna-pampa*, *acampa*, *escampa*, *Estampa*.

En laissant de côté les noms de lieu, *Luna-pampa* et *Estampa*, trois des autres six mots qui riment en *-ampa* signifient le mouvement de la fuite. Des deux restant, en dehors d'*estrapa*, l'un, *rampa*, la peine, et l'autre *lampa*, lampe, sont associés, dans la composition, à des mots clés du *trobar*, respectivement le plaisir du troubadour, le *gaugz* et la lumière, le *lum*.

Cette association advient par opposition dans le cas du premier mot et par dérivation pour le second. Voici la deuxième *cobla* de la *canso* :

*Non fui marritz• ni non presi destoutas• al prim q'intrei el chastel dinz los decs• lai on estai midonz
don ai gran fam• c'anc non l'ac tal lo nebotz Sain Guillem• mil vetz lo jorn en badaill e-m n'estendi•
per la belle que totas autras sobra• tant cant val mais fis gaugz n'ira ni rampa•*

Je ne me suis pas trompé je n'ai pas pris de chemin de traverse la première fois où j'entrai
dans le château où est ma seigneur dont j'ai grand faim comme jamais le neveu de Saint

⁵ J. Roubaud, *La Fleur inverse, L'art des troubadours*, Paris, Les belles lettres, 2009 [1994 pour Les belles lettres et 1986 chez Ramsay], p. 306.

⁶ *Ibid.*, p. 308.

Guillaume d'Orange mille fois le jour je bâille je m'étire pour la belle qui dépasse toutes autres comme la joie pure peine ou colère.⁷

Arnaud dit ne pas s'être trompé en rentrant dans le château où se trouve sa seigneur. Il bâille et s'étire pour celle dont la beauté dépasse toutes les autres comme la joie pure, *fis gaugz*, dépasse la colère, *ira*, ou la peine, *rampa*. « La joie pure » dépasse ici, littéralement, la peine qui se trouve en position de rime *estramp* et rime avec le mot *estrampa*.

Du *joi* a été promis au troubadour. Il lui viendra d'une rencontre avec la dame convenue dans une chambre où, à la lumière d'une lampe, son corps sera découvert et admiré : c'est la *cobla* qui est citée au tout début de cet article. Arnaut Daniel place à la rime *estramp* le mot *lampa* : l'origine de la lumière qui est réfléchie par le corps de la dame. En établissant un lien entre cette *cobla* et une *stanza* de la *Canzone Dottrinale* de Cavalcanti, Jacques Roubaud écrit que cette lampe, est la lampe de l'amour. Elle resplendit dans une chambre où le troubadour et la dame ont convenu d'une rencontre : « Dieux le gracieux – chante Arnaut – [...] veille s'il lui plaît ma dame et moi couchés ». La chambre qui promet et garde le *joi* fait déjà signe vers celle de la poésie, la *stanza* qui prendra la place de la *cobla* dans la *canzone* italienne. Pour revenir à *Doutz brais e critz*, l'entrelacement des mots à la dernière rime *estramp* des sept *coblas* et de la *tornada* commence à prendre forme : la rime *estramp* ne peut qu'être dépassée par le plaisir du troubadour qui contemple le corps de la dame dans une chambre éclairée par la lampe d'amour. Mais le *joi* ne peut être contenu dans la chambre : le prolongement de son effet, le chant d'amour, symbolisé par la limite de la *cobla dissoluta* grâce à la rime *estramp*, ne peut le contenir, le *joi* tend à fuir et en cela, les mots à la rime *estramp* de *Doutz brais e critz* décrivent bien sa nature. Des huit mots qui riment avec *estrampa*, trois – deux, puisque l'un est deux fois répété – disent la fuite : *escampa*, *acampa*, *escampa*. Dans la VI *cobla*, le *joi* est littéralement « en fuite ». Ci-dessous les *coblas* V et VI :

Ges rams floritz• de floretas envoutas• cui fan tremblar auzelhon ab lur becs• non es plus frechs per q'ieu no volh Roam• aver ses lieis ni tot Jerusalem• pero totz fis mas juntas a li-m rendi• q'en liei amar agr'onda-l reis de Dobra• e celh cui es l'Estel e Luna-pampa•

Une branche fleurie de fleurs bourgeons que les oiseaux font trembler de leurs becs n'est pas plus fraîche je ne désire pas Roam avoir sans elle ni tout Jérusalem mais absolument fidèle mains jointes je me rends car à l'aimer aurait honneur le roi de Douves ou celui qui tient Estella et Luna-Pampa

Bocca que ditz• q'eu crei qe-m auras toutas• tals promessas don l'empeire grechs• en for'onratz o-l senher de Roam• o-l reis que ten Sur e Jerusalem• doncs ben sui fols que quier tan qe-m rependi• que jes Amors non a poder qe-m cobra• ni savis es nuls om qui joi acampa•

⁷ A. Daniel, *Doutz brais e critz*, in Jacques Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie bilingue, op. cit.*, pp. 232-233.

Bouche que dis-tu je crois que tu me prives de ces promesses dont l'empereur grec serait honoré ou le seigneur de Roam ou le roi qui tient Tyr et Jérusalem je suis fou de vouloir tant que je m'en repens l'amour n'a pas le pouvoir de me protéger *l'homme n'est pas sage qui met en fuite sa joie*.⁸

Ce qu'Arnaut Daniel semble théoriser est l'impossibilité à venir du *trobar* d'être protégé, tenu en vie, par *Amors*. Le propre du troubadour et de son chant est de mettre le *joi* en position de fuite, mais ainsi faisant, poursuivant cet objectif, la *canso* mourra de ce qui la nourrit, le *joi*, qui vise la fuite de la mélancolie par la forme du chant, l'*entrebescar*. L'entrelacement de *Doutz brais e critz*, exemple de l'art du *trobar clus*, est un jeu qui permet de saisir la pensée d'amour. Comme l'affirme Roubaud, « le désordre illusoire dont un ordre émerge enfin, comme une totalité, tel est le but de l'entrebescar, et il s'agit enfin de mémoire en un sens plus étendu, comme méthode formelle duale de celle de la disposition rythmique, et comme moteur de la mélancolie que tente de saisir la méditation ».⁹

La poésie de Guido Cavalcanti tend vers ce saisissement et, en cela, elle s'inscrit légitimement dans la tradition du *trobar clus* tel que le pratiquait Arnaut Daniel.

Dans le *Purgatoire*, Dante fait dire à Virgile : « cosi' l'animo preso entra in disire / ch'è moto spiritale, e mai non posa / fin che la cosa amata il fa gioire ».¹⁰ En paraphrasant ce passage, Giorgio Agamben, écrit, dans *Stanze* :

La genèse de l'amour est ici décrite, dans les termes fantasmatiques d'une psychologie qui nous est désormais familière comme le geste par lequel l'âme se « tourne » et se « penche », comme sur un miroir, vers le fantasme « imaginé » (*inteso*) dans l'esprit ; mais l'amour lui-même n'en est pas moins défini comme un « mouvement des esprits », et inséré comme tel dans la circulation pneumatique.¹¹

La *stanza* est le lieu à partir duquel – et ce sera notre problématique – Guido Cavalcanti réalise, avant la lettre, le compromis moderne de la critique : y laisser demeurer, emprisonner, ce qui proprement et par définition est toujours déjà ailleurs de façon à faire de « l'inappropriabilité » « son bien le plus précieux ».¹²

Dans l'introduction de *Stanze*, Agamben rappelle le caractère hégémonique conféré par l'époque moderne à la critique platonicienne de la poésie et qui tient à une scission propre au langage, à la lumière de laquelle on parvient à la conclusion suivante :

[...] La poésie possède son objet sans le connaître et [...] la philosophie le connaît sans le posséder. La parole occidentale se trouve ainsi divisée entre une parole qui, inconsciente de

⁸ *Ibid.*, pp. 234-235. Nous soulignons.

⁹ J. Roubaud, *La Fleur inverse, L'art des troubadours*, op. cit., p. 321.

¹⁰ 18, 31-33. Dans la traduction de Jacqueline Risset « de même l'âme éprise entre en désir / qui est mouvement des esprits, et jamais ne repose / que de l'objet aimé il n'ait joui », Paris, Flammarion, 2005.

¹¹ G. Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, tr. d'Yves Hersant, Paris, Rivages (« Poche »), 1998 [1992] [1981 pour l'original] p. 178.

¹² *Ibid.*, p. 11.

soi et comme tombée du ciel, jouit de l'objet de la connaissance en le représentant sous une forme belle, et une parole qui a l'avantage du sérieux et de la conscience, mais ne peut jouir de son objet faute de savoir le représenter.¹³

Cette illustration théorique de la distance qui sépare la poésie de la philosophie s'inscrit dans le paradigme des figures, poses, dans lesquelles on surprendrait l'histoire de la culture occidentale dans son impossibilité de saisir pleinement son objet. Or, la question du saisissement est la question de la possession, et la possession est intimement liée à la jouissance et la jouissance est aussi et surtout une question de langage : toute la production troubadoursque tourne autour de cet axe.

Selon Agamben, deux pôles se configurent au sein de notre culture : un pôle extatique-inspiré et un autre, rationnel-conscient, qui ne feraient que sublimer leur abîme commun, la non-annexion de l'autre. La cristallisation de ces deux pôles aurait entraîné, pendant des siècles, une attitude philosophique visant à transcender le formel – une philosophie qui ne saurait prendre conscience de ses limites formelles, « comme si une “voie royale” pouvait mener à la vérité sans souci du problème de sa représentation »¹⁴ – et une poïèse qui aurait « négligé de se donner une méthode et une conscience de soi » – qui aurait donc oublié son penchant métacritique. D'où la conclusion selon laquelle l'époque moderne finirait par « oublier, du coup, que toute poésie authentique vise à la connaissance, de même que toute véritable activité philosophique vise à la joie ».¹⁵ Or il faudra considérer la connaissance, visée de la poésie, comme possession et donc jouissance et la joie, visée de la philosophie, comme une recherche de l'accomplissement formel. La visée des deux pôles ne viendrait donc pas coïncider, mais se toucher et à cette contiguïté tiendrait le caractère inséparable des activités poétique et philosophique.

Par ailleurs, s'il est vrai que la critique renaît de ses cendres à l'époque moderne, et qu'elle se situe « dans l'échancrure de la parole occidentale », c'est qu'en saisissant l'aporie de la position poétique et philosophique, elle vise « un statut unitaire du dire » : « la critique oppose la jouissance de ce qui ne peut être possédé et la possession de ce dont on ne peut jouir ».¹⁶ La jouissance de la critique est celle de préserver dans sa propre *stanza* « l'inappropriabilité comme son bien le plus précieux ».¹⁷ En ceci réside l'objet de la cobla d'Arnaut Daniel et de la *stanza* de Cavalcanti qui y parviennent en théorisant, en questionnant le poétique jusqu'à ce qu'il réalise avant la lettre le compromis moderne de la critique : en cela consiste l'une des raisons pour lesquelles Arnaut Daniel et Guido Cavalcanti font l'objet de reprises modernes signifiantes : la plus connue est sans doute celle d'Ezra Pound.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Loc. cit.*

Comme il a été dit dans l'introduction de cet article, Roubaud établit un lien entre *Doutz brais e critz* et la *Canzone dottrinale* de Cavalcanti, plus précisément avec la II *stanza* de celle-ci. Avant d'esquisser une analyse du fil qui nous conduit de la Provence à Florence via les compositions des deux poètes, quelques mots au sujet de la célèbre *Canzone*.

La fortune de Cavalcanti auprès des contemporains, surtout auprès des représentants du modernisme, est due aux reprises, traductions, et commentaires d'Ezra Pound. Le poète américain commence à y travailler très tôt, autour de 1910, et continue de revenir sur ses traductions et de les remanier pendant trois décennies. La lecture des *Rimes* se fait au départ à partir des traductions anglaises de Dante Gabriele Rossetti. C'est par ailleurs parce que Rossetti met de côté la *Canzone dottrinale* que Pound décide au départ de publier uniquement les sonnets et les ballades qui paraissent pour la première fois dans un petit volume en 1912. Ce n'est qu'à partir de 1920 que Pound repense l'exclusion de la *Canzone dottrinale* en la trouvant très probablement non seulement dépourvue de fondement philologique mais surtout en découvrant, en cette composition, un chef d'œuvre du XIII^e siècle italien et c'est alors qu'il s'acharne à la traduire et à l'interpréter.

Le clivage entre sonnets et ballades d'un côté et la *canzone* de l'autre fait signe vers une extrapolation de la *canzone* de l'intérieur du corpus de Cavalcanti. Pound suggère peut-être par cet acte que la *Canzone* devrait presque être considérée comme une prière d'insérer. Comme si dans les *stanze* de la *Canzone dottrinale* on pouvait retrouver un conseil de lecture pour les *Rimes*.

Il est vrai que la *canzone* se détache du style des sonnets et des ballades. Les procédés rhétoriques les plus utilisés par Cavalcanti sont absents¹⁸ et manque surtout, la présence des yeux et des « *spiritelli* ». Et une parenthèse au sujet des *spiritelli* s'impose en ceci que c'est grâce à eux qu'il est possible d'imaginer un dispositif dans les rimes du poète florentin. Ces petits esprits rentrent par les yeux de l'amoureux à la vision de la dame aimée et se posent dans la partie gauche du cœur où réside le *pneuma vital*.¹⁹ Agamben décrit parfaitement la fonction des *spiritelli* dans la pneumatologie de Cavalcanti, mais il est important de rappeler, ici, que le *spiritus phantasticus* passe à travers les yeux qui deviennent le lieu du passage de « l'imagination génératrice du charme (au sens fort du terme :

¹⁸ Certains procédés rhétoriques reviennent avec régularité comme l'accumulation, l'interrogation, l'exclamation, la supplication, l'apostrophe et aussi des dialogues directs où l'on assiste à la personnification du rire de la dame aimée ou d'Amour. Cf. C. Bec, « Présentation », in G. Cavalcanti, *Rimes*, tr. de C. Bec, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, pp. 24-25.

¹⁹ Le *pneuma* psychologique résiderait dans le cerveau. Cavalcanti suit les théories d'Avicenne et d'Abu Hamid Al-Ghazâlî que Danièle Robert résume, dans son introduction à sa propre traduction des *Rimes* : « l'âme, principe psychique originaire, s'incarne en acquérant une enveloppe subtile, l'esprit, qui se répand dans l'organisme à travers trois centres : le foie (esprits naturels), le cerveau (esprits animaux) et le cœur (esprits vitaux). (...) S'ajoute à cela une théorie de la fascination "entendue comme action extérieure d'une force spirituelle ou d'un esprit sur l'esprit d'autrui" qui, appliquée au domaine de l'amour, s'exerce par les yeux de l'être qui fascine comme de celui qui est fasciné ». D. Robert, « Guido me prega... », introduction à G. Cavalcanti, *Rime*, tr. de D. Robert, Senouillac, Vagabonde, 2012, pp. 11-12.

envoûtement) et de l'extase ».²⁰ Les *spiritelli*, absents dans la *Canzone* et présents presque partout ailleurs dans les *Rime*, en passant par les yeux, marquent ceux-ci comme le seuil d'un dispositif de représentation. La dimension géométrale du dispositif de Cavalcanti n'est pas tant donnée par des descriptions de personnages dans des lieux ou des situations comme on pourrait les trouver chez Dante ou Petrarca, elle est suggérée par le seuil optique qui est le pivot de la poétique des *Rime*. La dimension symbolique est donnée par le code de la lyrique amoureuse, c'est-à-dire par cette position, 48 fois répétée dans les *Rime*, du poète s'adressant à la dame aimée qui ne peut retourner ce sentiment en ceci qu'elle est déjà prise et doit donc demeurer pure objet d'admiration. Il y aurait aussi une dimension imaginaire qui permet de dire que le dispositif est vu : il serait en effet possible d'imaginer un public connaissant les *Rime* du poète.

Donna me prega est composée de cinq *stanze*, chacune de 14 vers, rigoureusement hendécasyllabes. Deux *pedes* tristique et deux voltes de quatre vers, plus un congé de cinq vers. Elle est accompagnée, selon les manuscrits, d'un sonnet de Guido Orlandi qui s'adresse à Cavalcanti et lui pose, dans le détail, les questions auxquelles *Donna me prega* répond. Il a également été supposé, par les critiques, que le sonnet puisse avoir été composé comme une interrogation *a posteriori*, pour profiter du succès rencontré par la *canzone*.

Cavalcanti répond aux questions posées par Guido Orlandi. La première *stanza* annonce le sujet qui occupera la *canzone*. Chaque *stanza* est consacrée à deux questions, dans l'ordre suivant : où se trouve amour (vers 15-20), d'où il vient (vers 21-28), la faculté de l'âme qui en est à l'origine (vers 29-34), sa puissance (vers 35-42), son essence (vers 43-49), les sentiments qu'il fait naître (vers 50-56), le plaisir qu'il provoque (vers 57-62).

La *Canzone* accomplit ainsi son travail de digne descendante de la *canso* qui, selon le *De doctrina de compondre dictats*, est définie en fonction du thème d'amour : « Tu dois savoir qu'une *canso* doit parler agréablement d'amour et que tu peux illustrer ce que tu dis par d'autres motifs, pourvu que, en bien ou en mal, il ne soit question que d'amour. [...] Et prends garde à bien continuer et à bien finir ta *canso* comme tu l'auras commencée avec l'amour pour motif ».²¹ Et si chez les troubadours la question d'amour, sujet de la *canso*, est très souvent traitée en faisant référence à un amour spécifique, celui du poète pour sa dame, chez Cavalcanti la *canzone* est d'emblée référence doctrinale : il s'agit de penser l'amour et cela en s'inscrivant dans la tradition provençale du *trobar clus* et en s'en écartant aussitôt. En effet, la doctrine de Cavalcanti demeure de difficile compréhension, toutefois cela n'est pas dû à un jeu particulièrement complexe d'*entrebescar* comme on le dit pour les compositions d'Arnaut Daniel. L'univers des *Rime* est étonnamment unitaire à tous les niveaux d'analyses, rythmique, métrique et lexicale. Les poèmes se présentent tels des variations d'un même motif mélancolique et douloureux. Comme l'écrit

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ Citation tirée d'une traduction proposée par M. Gally dans sa « Présentation » à d'Oc, *oil, si Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Paris, Fayard, 2010, pp. 21-22.

Christian Bec, « [le] lecteur ne peut pas ne pas être frappé d'entrée de jeu par la répétition obsessionnelle de quelques termes clefs : *cœur* (85 occurrences), *amour* (71), *dame* (52), *esprits* (45), *mourir-mort* (45) ; de deux verbes : *dire* (61), *voir* (60) ; de quelques adjectifs : *dolent*, *angoissé*, *effrayé*, *épouvanté* ». ²² Bien que dans la *Canzone dottrinale* soient employés des mots qu'on ne trouve pas ailleurs dans les *Rime*, la difficulté de la pensée d'amour proposée par Cavalcanti ne réside pas en une conceptualité nouvelle : il s'agira – dit le poète dans la I *stanza* – de « *natural dimostramento* », d'une démonstration naturelle. La complexité demeure ailleurs, en la voie que Roubaud appelle « troisième » et qui est déjà un « hors le trobar » :

Pour comprendre, admettre alors l'unité de trobar dans ses deux styles, stratégies discordantes de ses deux mouvements contradictoires, je crois qu'il faut faire appel au troisième mouvement absent, hors le trobar, qui s'oppose autant au leu qu'au clus parce qu'il s'oppose à l'amour et au chant.

C'est le mouvement N, pour « néant », l'éros mélancolique, pour lequel rien n'est parce que tout est obscur, impossible, mélangé à la mort. ²³

C'est précisément ce que la composition de Cavalcanti théorise dès la II *stanza* où Roubaud situe le lien entre les vers du poète florentin et ceux de l'inventeur de la sextine :

*In quella parte dove sta memora
prende suo stato, sì formato, come
diaffan da lume, d'una scuritate
la qual da Marte vène, e fa demora;
elli è creato (ed ha, sensato, nome),
d'alma costume e di cor voluntate.
Vèn da veduta forma che s'intende,
che prende nel possibile intelletto,
come in subietto, loco e dimoranza.
In quella parte mai non ha possanza
Perché da qualitate non descende:
resplende in sé perpetüal effetto;
non ha diletto ma consideranza;
sì che non pote largir simiglianza.*

En l'endroit où réside la mémoire,
il s'installe, ainsi formé que
par la lumière le diaphane, d'une obscurité
provenant de Mars, et il y demeure ;
il est créé (et de sens a le nom)
par opération d'âme et volonté de cœur.
Il provient d'une vision de l'idée perçue,

²² C. Bec, « Présentation *op. cit.*, p. 24.

²³ J. Roubaud, *La Fleur inverse, L'art des troubadours*, *op. cit.*, p. 327.

qui prend en l'intellect possible,
 comme en sujet, sa place et sa demeure.
 En ce lieu jamais il n'a de pouvoir,
 parce que l'intellect n'a pas de qualité physique :
 en soi il resplendit en un perpétuel effet ;
 il n'est pas plaisir mais contemplation,
 de sorte qu'il ne peut fournir similitude.²⁴

La *cobla* d'Arnaut dit l'attente du *joi* venant de la vision du corps de la dame qui restitue, diaphane, la lumière de la lampe – lampe d'amour ajoute Roubaud. Amour n'est pas une « lampe » chez Cavalcanti, mais son négatif, une obscurité qui émane de la planète Mars. Cavalcanti garde l'image du troubadour et l'inverse et dans la même strophe nie l'espoir formulé en *Doutz brais e critz* : amour n'est pas plaisir, *diletto*, il est contemplation, *consideranza*. La pratique du négatif vient à peine d'être déclenchée, la conséquence conduit à du *dreit nien*, du pur rien. Ce que l'on contemple, ce n'est rien puisque de l'objet contemplé, on ne saurait donner de forme : « *sì che non pote largir simiglianza* ». Là où il réside, en l'intellect possible, amour n'a jamais de pouvoir (« *mai non ha possanza* ») parce qu'il ne provient pas de qualités (« *qualitate* »). La définition procède par la voie négative :

*Non è vertute, ma da quella vène
 ch'è perfezione (ché si pone tale),
 non razionale, ma che sente, dico;
 for di salute giudicar mantene,
 ché la 'ntenzione per ragione vale:
 discerne male in cui è vizio amico.
 Di sua potenza segue spesso morte,
 se forte la virtù fosse impedita
 la quale aita la contraria via:
 non perché oppost' a naturale sia;
 ma quanto che da buon perfetto tort'è
 per sorte, non pò dire om ch'aggia vita,
 ché stabilita non ha signoria.
 A simil pò valer quand'om l'oblia.*

Il n'est pas faculté, mais provient de ce
 qui est perfection (ainsi définie)
 non rationnelle mais sensitive, veux-je dire ;
 malsain il maintient le jugement,
 car l'intention remplace la raison :
 discerne mal, celui qui a la passion pour amie.
 De sa puissance procède souvent la mort,
 si jamais est empêchée la faculté
 qui soutient la voie contraire :

²⁴ G. Cavalcanti, *Rimes*, traduction de Christian Bec, *op. cit.*, pp. 106-109.

non qu'il serait opposé à la nature,
 mais plus on est éloigné du bien parfait
 par le hasard, on ne peut dire que l'on vive,
 car l'on n'a de soi nulle maîtrise.
 À sort semblable peut atteindre l'oubli du bien.²⁵

Nous renvoyons aux éditions critiques²⁶ pour l'explication de cette *stanza* et de ses références au commentaire d'Averroès du *De Anima* d'Aristote. Nous nous limiterons à mettre en évidence la construction négative répétée déjà dans les deux *voltas* de la strophe précédente : *non ha possanza, non descende, non ha diletto, non pote, non è vertute, non razionale*. S'il est vrai qu'en réponse à ces non-être, Cavalcanti donne des traits définitionnels positifs d'amour introduits par des *mais*,

Non ha diletto ma consideranza

Non è vertute, ma da quella vène

Non razionale, ma che sente

Ces affirmations sont moins explicites que les négations qui les précèdent, ces dernières agissant sur des substantifs dans les deux premières lignes et sur un adjectif, dans la dernière. La négation se réfère, ici, à une plénitude de sens. Les affirmations, au contraire, sont privées d'une objectivation claire. La *consideranza* – contemplation – est annulée ou rendue incompréhensible par le vers qui suit, « *sì che non pote largir simiglianza* ». C'est une contemplation de l'informe, de l'infini de la chose. La deuxième affirmation poursuit la voie du brouillage conceptuel : « *ma da quella vène* ». Amour vient d'une vertu, d'une faculté qui est perfection – nous suivons la lettre du poème –, toutefois le poète s'arrête à la provenance en continuant de ne pas nommer la chose. Cavalcanti n'emploie pas la copule pour dire ce qu'est Amour de façon évidente. Le troisième couple d'oppositions juxtapose un adjectif, *razionale*, et un verbe, *sente* : amour ressent, mais l'objet du ressenti est tu. Les traits définitionnels d'amour portent tous les signes d'un manque et disent quelque chose d'un mouvement de fuite : contemplation de ce qui s'échappe à la vue, dérivation qui ne saurait être nommée, ressenti d'un objet absent.

Ce manque entraîne la maladie (le poète est *for di salute*, littéralement « hors de santé »), la folie (*discerne male*, « discerne mal »), la mort (*di sua potenza segue spesso morte*, « de sa puissance procède souvent la mort »). Apo théose de la « voie N »

²⁵ *Ibid.*, pp. 108-109.

²⁶ L'édition de Gianfranco Contini (Alpignano, stamperia di Alberto Tallone, 1968), celles de Domenico De Robertis (Torino, Einaudi, 1986) et de Marcello Ciccuto et Maria Corti (Milano, Rizzoli, 1978) et deux ouvrages de référence : G. Inglese, *l'Intelletto e l'amore : studi sulla letteratura italiana del due e trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, et M. L. Ardizzone (éd.), *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Fiesole, Cadmo, 2003.

esquissée par les origines du *trobar*, selon une tradition fondée par Guillaume IX d'Aquitaine :

Le troisième terme, donc, exclu de la dichotomie du C(lus) et du L(eu), [...] le niens, le N(éant) fait plus que nier les distinctions offertes par L ; à la différence de C, il les efface. Il les disperse, il les mêle. C'est l'*entremesclar*, le « mélange » de la mort et du néant. C'est la dissolution de l'amors « *oltra misura* », dans la mélancolie, dans l'éros mélancolique : « sale vie, sale vie mélangée à la mort », dit Tristan Tzara, magnifique version surréaliste-dadaïste de tout cela.²⁷

On apprend, dès la première ballade des *Rime*, que Cavalcanti sera la proie facile d'éros mélancolique puisque contre Amour ne peuvent gagner ni force ni mesure : « *ché solo Amor mi sforza, / contra cui non val forza – né misura* ». ²⁸ La *mezura* sera bientôt perdue : les *Rime* n'ont de cesse de réaffirmer ce danger. La Provence et le *trobar* sont désormais lointains.

Dans *Doutz brais e critz*, le *joi* est attendu de l'effective rencontre amoureuse, dans une chambre, où le troubadour et la dame ont décidé de se retrouver et où, très probablement, il seront « couchés » ensemble. Arnaut Daniel attend qu'il y ait d'l'Un et il s'aperçoit de la démesure de son désir, puisque deux *cobla* plus loin, il dit « *doncs ben sui fols que quier tan que-m rependi / je suis fou de vouloir tant que je m'en repens* ». ²⁹ Aucun salut, le danger guette le poète : « *que jes Amors non a poder que-m cobra / l'amour n'a pas le pouvoir de me protéger* ». ³⁰ L'impossibilité de trouver un abri à la puissance destructrice d'Amour est également exprimée par Cavalcanti, dans la IV *stanza* de la *Canzone* :

*L'essere è quando lo voler è tanto
ch'oltra misura di natura torna,
poi non s'adorna di riposo mai.
Move, cangiando color, riso in pianto,
e la figura con paura storna;
poco soggiorna; ancor di lui vedrai
che'n gente di valor lo più si trova.
La nova qualità move sospiri,
e vol ch'om miri 'n non formato loco,
destandos'ira la qual manda foco
(imaginar nol pote om che nol prova),
né mova già però ch'à lui si tiri,
e non si giri, per trovarvi gioco,
né certamente gran saver né poco.*

²⁷ J. Roubaud, *La Fleur inverse, L'art des troubadours*, op. cit., p. 327.

²⁸ Dans la traduction de C. Bec: « Car seul Amour me contraint, / contre qui n'ont de pouvoir ni force ni mesure. » G. Cavalcanti, *Rimes*, op. cit., pp. 44-45.

²⁹ A. Daniel, *Doutz brais e critz*, in J. Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie bilingue*, op. cit., pp. 234-235.

³⁰ Loc. cit.

Son essence, c'est quand le désir est tel
 qu'il franchit toute mesure naturelle,
 car jamais il n'est accompagné de repos.
 Rendant blême, il change le rire en pleurs
 et, de peur, fait tourner le visage ;
 un instant seulement il persiste et l'on verra aussi
 qu'à l'ordinaire on le trouve chez les plus nobles.
 Sa nouveauté suscite des soupirs
 Et fait que l'on regarde vers un objet changeant,
 Éveillant une ire de flamme
 (qui ne l'éprouve, ne saurait l'imaginer).
 Il empêche qu'on ne bouge, bien qu'attiré vers lui,
 et qu'on ne se détourne, pour y trouver la joie,
 et, assurément, peu ou prou de sagesse.³¹

Amour revêt des semblants terrifiants au point de changer les traits et les couleurs du visage de l'amoureux. Il s'agit d'un motif récurrent des *Rimes*, comme dans la ballade X : « [...] e spesse volte avèn che mi saluta / tanto di presso l'angosciosa Morte, / che fa'n quel punto le persone accorte, / che dicono infra lor: "Quest'ha dolore, / e già, secondo che ne par de fòre, / dovrebbe dentro aver novi martiri." ».³²

Entre la *Canzone dottrinale* et *Doutz brais et critz* existe une autre correspondance. La thèse de Roubaud au sujet d'un lien entre les deux compositions s'avère de plus en plus fondée. Lorsque dans la I *stanza*, Cavalcanti annonce les sujets de la *Canzone*, il nomme le mouvement d'amour, après son essence (« *l'essenza poi e ciascun suo movimento* »). Deux des traducteurs français du poète déplacent le « *movimento* » en le traduisant. Christian Bec écrit « puis son essence et d'où il vient »³³ et Danièle Robert, « l'essence aussi et toute altération ».³⁴ Ce détournement trahit une résistance à vouloir prendre en compte une propriété attribuée à *Amour* au Moyen-Âge, à savoir sa fluidité. Ce qui permet que le *joi* ait une existence pour le moins fantasmatique tient précisément à la circulation des esprits qui assurent l'état amoureux. Cavalcanti dit qu'il décrira le mouvement d'amour et ce que nous apprenons de sa description est qu'Amour « *poco soggiorna* », il ne demeure pas, il s'échappe et là où il demeure, c'est un endroit qui n'a pas de forme « *non formato loco* ». La conclusion à laquelle parvient le poète florentin renvoie à celle d'Arnaut Daniel. Il est difficile de dire si on y trouve du jeu – nous traduisons, ici,

³¹ G. Cavalcanti, *Rimes*, traduction de Christian Bec, *op. cit.*, pp. 108-111.

³² « [...] Souvent il advient que me salue / de si près la Mort angoissante, / que de mon état elle informe les gens alentour, / qui se disent : "Cet homme ressent une douleur / telle qu'à ce qu'il en apparaîtrait au dehors, / en lui il doit éprouver de rares supplices." » *Ibid.*, pp. 66-67.

³³ *Ibid.*, p. 107.

³⁴ G. Cavalcanti, *Rime*, tr. de D. Robert, *op. cit.*, p. 97.

littéralement un mot, *gioco*, qui selon Danièle Robert est assurément le *joi*³⁵ – ou de la connaissance : « *e non si giri, per trovarvi gioco, / né certamente gran saver né poco* ». Nous essayons d'interpréter littéralement, à partir des vers précédant ceux cités ci-dessus : la nouveauté d'Amour éveille des soupirs et veut que l'homme regarde dans un lieu qui n'a pas de forme, la colère se manifestant sous forme de feu (l'homme qui n'éprouve amour ne peut imaginer cela), et que l'homme ne bouge pas, bien qu'Amour l'attire, et qu'il ne se détourne, pour y trouver le *joi*, ni certainement grande connaissance ou infime.

Cette *stanza* est certainement ambiguë, mais elle dit indéniablement que ce n'est pas là où amour entraîne le regard que l'amoureux trouve *joi* et connaissance. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher, la visée du *trobar* et de son *entrebescar* ne sont pas là, dans le corps et la lumière de la dame.

Et en matière d'*entrebescar*, les quatre mots à la rime du passage dont nous venons de tenter l'explication – *loco, foco, gioco, poco* – sont utilisés à la rime, mais dans un ordre inversé, dans une *stanza* de *canzone* qui demeure toute seule dans l'ensemble des *Rime* (la composition XI). Voici les deux quatrains :

*Poi che di doglia cor conven ch'i' porti
e senta di piacere ardente foco
e di virtù mi traggi' a sì vil loco,
dirò com' ho perduto ogni valore.*

*E dico che' miei spiriti son morti,
e'l cor che tanto ha guerra e vita poco;
e se non fosse che'l morir m'è gioco,
fare'ne di pietà pianger Amore.*

Puisqu'il faut que j'éprouve de la douleur au cœur,
que je ressente pour tout plaisir un feu ardent
et que je tombe d'énergie en abattement,
je vais dire comment j'ai perdu toutes mes forces.

Je dis que mes esprits sont morts
et que mon cœur, attaqué, n'a que peu de vie ;
si la mort ne m'était une joie,
je ferais de pitié pleurer Amour.³⁶

Les *spiritelli* sont absents de la *Canzone dottrinale* parce qu'ils sont déclarés morts. Rien ne franchit plus le seuil du dispositif optique, ni n'assure le rapport à l'Autre

³⁵ « *gioco* désigne encore ici le *joy d'amor*, que Cavalcanti oppose au « savoir », c'est-à-dire à la part rationnelle de l'être ». *Ibid.*, p. 207. Nous ne sommes pas sûrs de l'évidence, prônée ici par Danièle Robert, d'une opposition aussi claire des deux termes chez Cavalcanti.

³⁶ Guido Cavalcanti, *Rimes*, traduction de Christian Bec, *op. cit.*, pp. 68-69.

dans la relation entre le poète et la dame aimée. Éros est désormais seul au miroir, selon le célèbre titre d'un chapitre de *Stanze*.³⁷

Nous aurions dû rappeler, dès l'analyse de la II *stanza* de la *Canzone*, le problème de l'Averroïsme de Cavalcanti. Agamben montre comment la vie intellectuelle du XIII^e siècle est partagée au sujet du *De Anima* d'Aristote : c'est la célèbre querelle sur l'unité ou la multiplicité de l'intellect possible. La théorie d'Averroès, qui fut célèbre et féconde dans la pensée médiévale, dit que « l'intelligence est unique et transcendante aux individus », ceux-ci ne font que porter les yeux sur cet intellect, « chacun de son point de vue ».³⁸ Pour Averroès donc, « l'intellect possible est unique et séparé, incorruptible et éternel, ce qui ne l'empêche pas de s'unir (*copulatur*) aux individus, de façon que chacun exerce effectivement l'intellection grâce aux fantasmes qui se trouvent dans le sens interne ».³⁹ A ce propos, Agamben explique que la plupart des critiques se méprend à l'égard d'une séparation rigoureuse, chez Cavalcanti, entre l'amour, situé dans la partie sensitive, et l'intellect possible : en effet, les deux ne sont pas séparés en ceci que l'intellect possible s'unit à l'individu par l'intermédiaire du fantasme qui est aussi origine et objet de l'expérience amoureuse.⁴⁰

Origine et objet, dit Agamben, dans le fantasme qui est, à la fois copule entre l'individu et l'intellect possible et origine d'amour. Par ailleurs, en rappelant le célèbre passage du *Philèbe* où il est question du « peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondant aux paroles » (39 a),⁴¹ Agamben rappelle que cet artiste est l'imagination (en grec *φαντασία*) et ces images prennent un peu plus loin, dans le dialogue, le nom de « fantasmes » (*φαντάσματα*, 40 a).⁴² Le *Philèbe* tourne autour de la notion de plaisir, plus que de la notion de connaissance : « [...] si Platon soulève la question de la mémoire et de l'imagination, c'est afin de mieux démontrer que ni plaisir, ni désir ne sont possibles sans cette "peinture dans l'âme" ».⁴³ Il n'existe pas de désir purement corporel. L'intuition de Platon appelle déjà à la conclusion de Lacan selon laquelle « le fantasme fait le plaisir propre au désir ».⁴⁴ Par ailleurs, en croisant le *Philèbe* avec le *De Anima*, Agamben rappelle la possibilité de la production du fantasme même en absence de la chose : « le mouvement ou passion produit par la sensation est ensuite transmis à l'imagination, qui peut produire le fantasme même en l'absence de la chose perçue (*De anima*, 428 a) ».⁴⁵ Pour Aristote, « l'intellect est une sorte d'imagination » et la scolastique dira que l'homme ne peut rien concevoir

³⁷ Cf. G. Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., pp. 122-149.

³⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹ Platon, *Philèbe*, tr. d'A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

⁴² G. Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., pp. 122-124.

⁴³ *Ibid.*, pp. 124-125.

⁴⁴ J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, pp. 773-774.

⁴⁵ G. Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., p. 126.

sans fantasmes.⁴⁶ Fantasmes qui ne dépendent plus de la dame aimée, mais du désir qui est plaisir par l'évocation même d'une image.

Dans le livre XX du *Séminaire*, au sujet de ce vers quoi tend le rapport amoureux, le Y a d'l'Un, Lacan dit que l'expérience de la psychanalyse apporte un renouvellement dans le domaine d'Éros. À savoir que « c'est au niveau de la langue qu'il nous faut interroger cet Un » :⁴⁷ c'est au niveau du signifiant que nous nous apercevons que l'Autre fait également *Un* et qu'il n'existe rien, dans le rapport sexuel qui soit de l'ordre du passage à l'*Un*. L'*Un* que nous sommes demeure, tout comme l'Autre demeure en tant qu'*Un*. Dans le *trobar* et dans la poésie de Cavalcanti, la Dame dépasse le signifiant, elle n'y est pas réductible. C'est bien ce qui lui permet de garder le nom et la position de Dame. Comme l'écrit Camille Dumoulié au sujet de *La Petite Catherine de Heilbronn* de Heinrich von Kleist, « pour faire la Dame, il lui fallait surtout se dérober à la position d'objet de désir ».⁴⁸

Sans pouvoir décrire son objet de désir, le poète entreprend pleinement la troisième voie du *trobar*, l'Éros mélancolique, négation de l'Éros universel des néo-platoniciens : « Thanatos, la réduction à la poussière ».⁴⁹

La doctrine d'*Amors* entraîne la mort du poète : « Io pur rimagno in tant'aversitate / che, qual mira de fòre, / vede la Morte sotto al meo colore ».⁵⁰ Cavalcanti est seul face à l'irreprésentable d'Amour : « Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire / a gentil core de la sua vertute, / i' trovo me di sì poca salute, / ch'i' non ardisco di star nel pensiero ».⁵¹ Cette solitude est prônée par la troisième voie du *trobar*, Éros mélancolique, tentative de posséder Amour en pensée. Elle devient une voix toute particulière du *Doux Style Nouveau* : Amour comme *immoderata cogitatio*, « et n'importe quelle réflexion ne suffit pas à engendrer l'amour : il faut qu'elle soit sans mesure, car, modérée, elle n'obsède généralement pas l'esprit et ne peut donner naissance à cette passion ».⁵²

En ceci consiste l'innovation de la *Canzone* par rapport à la *canso* : la pensée à laquelle les vers cherchent à donner forme est immodérée. La *canso* se tient sur le principe de la *mesura*, la *canzone* s'alourdit. « Séparée de la musique et de la circulation par les oreilles, elle tend au gigantisme et de gigantisme elle mourra ».⁵³ La *stanza* de Cavalcanti est symptomatique en ceci qu'elle trahit un trouble dans la forme. Le *Doux Style Nouveau* veut trop en dire sur la question d'amour et la

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁴⁷ J. Lacan, *Le Séminaire livre XX Encore*, Paris, Seuil (« Champ freudien »), 1975, p. 63.

⁴⁸ C. Dumoulié, *Fureurs De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica Anthropolos (« Psychanalyse et pratiques sociales »), 2012, p. 264.

⁴⁹ J. Lacan, *Le Séminaire livre XX Encore*, *op.cit.*, p. 63.

⁵⁰ « Pour moi, je suis en une telle adversité / que ceux qui me regardent du dehors / voient la Mort sous ma pâleur ». G. Cavalcanti, *Rimes*, traduction de Christian Bec, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁵¹ « Quand la pensée me vient de dire / aux nobles cœurs sa puissance, / je m'en sens si peu capable / que je n'ose persister en cette idée ». *Ibid.*, pp. 62-63.

⁵² A. le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, tr. de Claude Buridant, Klincksieck.

⁵³ J. Roubaud, *La Fleur inverse, L'art des troubadours*, *op. cit.*, p. 342.

forme ne suit plus. Ce qui advient, dans le passage de la Provence à Florence, est le retournement du poète sur soi. Si la *canso* est tenue par le moteur d'amour, si « l'amour est le moteur de la poésie dans le chant », ⁵⁴ à Florence la *canso* acquiert une fonction critique.

La *stanza* est alors ici, non plus le lieu où réside le *joi d'amor*, mais le lieu fictionnel du fantasme du poète qui semble déjà théoriser sa subjectivité. Je crois que c'est l'une des raisons pour lesquelles il est aimé par les modernes, c'est presque un Pessoa *ante litteram* qui dirait que le poète est un simulateur. Cavalcanti dit : « e se non fosse che 'l morir m'è gioco, / fare'ne di pietà pianger Amore ». Le *joi* de la *stanza* serait proprement ceci : la mort comme *joi* et aussi la tentative à tout prix de faire coïncider l'*immoderata cogitatio* avec des motifs préalablement codifiés, mais l'impossibilité de faire aboutir ce projet. C'est ce qu'Agamben annonce au sujet de la dimension critique de la *stanza* et des compositeurs de *stanze* : « dans la stanza, l'esprit humain remplit l'impossible tâche de s'approprier ce qui doit, en tout état de cause, échapper à l'appropriation ». Une parole qui – selon les célèbres vers d'Arnaud Daniel – « amas l'aura / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna / amasse le vent / chasse le lièvre avec le bœuf / et nage contre le courant ». ⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵ A. Daniel, *Sur cette mélodie précieuse et allègre / En cest sonet coind'e leri*, tr. de Jacques Roubaud, *Les Troubadours, Anthologie Bilingue*, op. cit., pp. 238-239.

LA CLINIQUE VÉNÉRIENNE DE LUCRÈCE DANS LE 4^E LIVRE DU *DE RERUM NATURA*

JONATHAN POLLOCK
Université de Perpignan

En 58 avant notre ère, le consul Calpurnius Piso installe le philosophe épicurien Philodème de Gadara dans la somptueuse villa qu'il possède à Herculaneum, en Campanie. Cette villa sera ensevelie par l'éruption de Vésuve en 79 de notre ère. Les cendres volcaniques recouvriront ainsi une très riche bibliothèque contenant notamment des papyrus du traité d'Épicure *Sur la nature* (*Peri phuseôs*) et de traités dus à ses disciples, ainsi que le *De rerum natura* de Lucrèce. Contemporain de Philodème, il se peut que Lucrèce ait vécu lui aussi en Campanie, car la région compte plusieurs inscriptions de la *gens Lucretia*. Or, à la différence de Philodème et de la plupart des penseurs épicuriens de l'époque, Lucrèce n'écrivait pas en grec, mais en latin.

Tout ce que nous savons de Lucrèce provient d'une brève notice biographique dans la *Chronique* de Saint Jérôme : l'an 96 avant notre ère aurait vu la naissance de « Titus Lucretius, le poète qui, rendu fou par un philtre amoureux, rédigea dans les intervalles de sa maladie quelques livres, corrigés ensuite par Cicéron, et se donna la mort dans sa quarante-quatrième année » (JKT, 6).¹ Folie érotique, suicide : en général, la critique donne peu de crédit à ce texte rédigé quatre siècles après la mort de Lucrèce par un Père de l'Église ayant peu de sympathie pour les doctrines diffusées par le poète. L'anecdote du philtre d'amour serait alors une manière particulièrement surnoise de décrédibiliser un auteur qui consacrait plusieurs centaines de vers à « déconstruire » la passion amoureuse, et cela dans le cadre d'une vaste entreprise de démoralisation de la culture latine. Car, que dit Lucrèce dans le *De rerum natura* ? Nous avons affaire à une dénonciation généralisée des illusions morales, sociales et religieuses qui nous cachent la véritable nature des choses. En réalité, « tout n'est que vide et atomes « aveugles » (*desertum [...] spatium et primordia caeca*). Le monde n'est ni éternel ni divin et, comme n'importe quel composé [d'atomes], il périra ; ce n'est pas la création d'un dieu ni d'une quelconque providence. En ce qui concerne l'individu ou le microcosme, il n'y a pas de survie après la mort. Tous les gestes de la religion romaine sont vains et

¹ Nous nous référons à deux éditions bilingues du *De rerum natura*, celle due à José Kany-Turpin (Paris, Flammarion, 1997), et celle due à Bernard Pautrat, pour la traduction, et à Alain Gigandet, pour l'appareil critique (Paris, Librairie Générale Française, 2002). Pour les distinguer nous utilisons les sigles JKT et BP.

aucune relation existe avec les [personnes décédées] ».² La physique épicurienne vaut ce qu'elle vaut. Elle est maintenant dépassée. Mais elle garde cette formidable capacité à faire tomber les masques — « eripitur persona, manet res » (3.58) —, et à tout tirer au clair, « omnia [...] protrahere in lucem » (4.1189). C'est pourquoi je propose d'examiner l'éros latin à la lumière du *De rerum natura*, dont la fin du 4^{ème} livre est consacrée aux pièges de l'amour.

En acclimatant la doctrine épicurienne à la culture et à la langue latines, Lucrèce va devoir trouver un mot pour traduire *éros* — ce qui ne va pas de soi. Le terme *amor* n'a pas la précision d'*éros*, son champ est beaucoup plus large, il empiète sur d'autres notions d'origine grecque, telle que la *philia*, l'amitié, et l'*agapè*, l'amour du prochain. Comme nous le verrons, la morale épicurienne promeut la *philia* au détriment de l'*éros*, et cela non pas au nom d'une prétendue valeur supérieure, mais selon le critère du plaisir lui-même. Ce que les épicuriens reprochent principalement à l'éros, c'est d'être trop souvent l'occasion de déplaisir.

Mais revenons aux problèmes de traduction. Pour parler du désir sexuel, Lucrèce emploie certes les termes d'*amor* et de *cupido*, mais le mot qu'il affectionne le plus n'est autre que *venus*, *veneris*. Usage figuré, pourrait-on croire, Vénus étant la déesse de la beauté et la mère des Romains (*Aeneadum genetrix*). Mais n'est-il pas surprenant qu'un auteur qui nie catégoriquement toute intervention divine dans les affaires des hommes ait choisi de commencer son poème par un hymne à la louange d'*alma Venus* ? Le geste de solliciter le patronage de la mère d'Énée peut s'expliquer par le souhait de transplanter une doctrine de provenance étrangère dans le terreau, si je puis dire, de la culture latine ; et puis Lucrèce prétend lui-même vouloir édulcorer l'amertume de la pensée épicurienne avec le miel de l'allégorie poétique. L'allégorie demeure néanmoins assez transparente, au point qu'on pourrait presque parler de dé-métaphorisation : Vénus perd rapidement ses attributs divins pour désigner une pulsion commune aux dieux, aux hommes et aux animaux. Dès le premier vers, l'hymne à Vénus s'annonce comme une célébration du plaisir (*hominum divomque voluptas*), ce qui ne surprend pas de la part d'un épicurien. Remarquons toutefois que la *voluptas* est ici explicitement sexuelle. Pulsion printanière, tendance psycho-physiologique qui meut l'intégralité des espèces animales, la volupté vénérienne n'est pas seulement une ruse de la vie pour assurer la procréation ; elle est source de joies autonomes et partagées ; elle est surtout moyen de ramener la paix chez des hommes avides de guerre. En ces années de troubles politiques — répression des peuples alliés de Rome, massacres de Marius, dictature de Sylla, révolte de Spartacus, conjuration de Catilina, guerre civile opposant Pompée et César —, Lucrèce fait appel, pour calmer les ardeurs martiales de ses compatriotes, non pas à leur sens du devoir, mais à leur sensualité : « make love, not war ! » Dans des vers qui ont beaucoup impressionné

² D. Clay, « L'épicurisme : école et tradition », in A. Gigandet et P.-M. Morel (dir.), *Lire Épicure et les épicuriens*, Paris, PUF, 2007, p. 20.

Montaigne par leur vigueur, il supplie Vénus de séduire Mars, le bouillonnant dieu de la guerre :

Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
circumfusa super, suavis ex ore loquellas
funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem. (1.38-40)

Eh bien, [...] toi, divine,
quand il sera couché, quand à ton corps sacré
tu le tiendras de haut enlacé, fais couler
des mots doux de ta bouche et demande, ô illustre,
pour les Romains la paix et la tranquillité. (trad. B. Pautrat)

Les épicuriens n'étaient pas des thuriféraires de la passion sexuelle pour autant. À en croire Diogène Laërce, « Épicure dit tout à la fois qu'il ne conçoit pas la vie sans plaisir sexuel » et que « l'acte sexuel n'a jamais fait de bien à personne ; encore est-on heureux s'il ne fait pas de mal » (JKT, 511). Pourquoi cette attitude quelque peu désenchantée ? La réponse se trouve à la fin du 4^{ème} livre du *De rerum natura*.

Le 4^{ème} livre est consacré principalement à la théorie des simulacres, c'est-à-dire à ces pellicules ultra-minces sans cesse projetées des objets matériels et qui viennent susciter la perception, soit en heurtant nos organes de sens, soit (dans le cas des perceptions mentales) en imprimant directement le tissu atomique de notre esprit. Après avoir expliqué la nature des simulacres et exposé leur rôle dans les mécanismes de la sensation et de la pensée, Lucrèce passe en revue diverses fonctions vitales : l'alimentation, le mouvement volontaire, le sommeil, les rêves. C'est par le biais du rêve érotique que Lucrèce introduit les thèmes conjugués du désir sexuel et de la passion amoureuse. Entamer l'analyse du sentiment amoureux par l'explication de ce qu'on appelait naguère la pollution nocturne n'est pas anodin : une telle approche met d'emblée l'accent sur les effets physiologiques de l'amour. Ainsi, au moment de la puberté, les jeunes gens

[...] voient des simulacres
confluer du dehors, venus en messagers
de chaque corps ayant un superbe visage
ou un teint éclatant ; et la nouvelle irrite
à tel degré les lieux de semence gorgés
que souvent, comme si avait eu lieu la joute,
ils répandent des flots énormes à torrents,
ensanglantant (*cruentent*) leur linge. (BP, 4.1032-1036)

Gardons à l'esprit la métaphore du sang versé, et voyons ce qui se passe chez l'homme éveillé « atteint par les traits de Vénus/ que lui darde (*iaculatur*) garçon aux membres féminins/ ou bien femme lançant (*iactans*) l'amour de tout son corps » (BP, 4.1052-1054). Il peut s'agir du même homme. Comme l'ont bien montré Florence Dupont et Thierry Éloi dans la *Sexualité masculine à Rome*, la

distinction que nous autres modernes faisons entre l'homosexualité et l'hétérosexualité s'avère anachronique lorsque nous l'appliquons au monde antique ; serait plus appropriée la distinction entre personnes imberbes et personnes barbues. Mais garçon ou femme, « ex homine humanum semen ciet una hominis vis » : « seul l'homme provoque en l'homme l'humaine semence » (JKT, 4.1040). Lucrèce semble ignorer l'amour charnel qu'un berger peut éprouver pour sa brebis, mais qu'importe, il s'agit ici de bien marquer que ce sont des simulacres qui met en branle la semence chez celui qui « tombe sous le charme » :

Quod simul atque suis eiectum sedibus exit,
per membra atque artus decedit corpore toto
in loca conveniens nervorum certa, cietque
continuo partes genitalis corporis ipsas.
Inritata tument loca semine, fitque voluntas
eicere id quo se contendit dira lubido,
idque petit corpus mens unde est saucia amore. (4.1041-47)

Aussitôt éjectée de son siège, [la semence] sort,
de tout le corps descend à travers tous les membres,
elle vient s'assembler en certains lieux des nerfs
et met en mouvement aussitôt les parties
génitales du corps. Les lieux, tout irrités,
se gonflent de semence, et naît la volonté
de la lancer vers où se trouve tout tendu
le funeste désir, cependant que l'esprit
vise le corps d'où vient la blessure d'amour (BP, 439).

Dira lubido, saucia amore, le désir est cruel, l'amour blessant. L'expérience vénérienne se teint ici d'images martiales. Déjà, la semence du garçon pubère était tenue pour « ensanglanter » (*cruentare*) sa couche. Tout concourt à l'épanchement des humeurs corporelles : l'amoureux brûle de s'unir (*gestit coire*) au corps désiré et de « lancer dans ce corps/ l'humeur venue du sien » : « et iacere umorem in corpus de corpore ductum ». Et Lucrèce de conclure : « Haec Venus est nobis ; hinc autemst nomen amoris » (4.1056-58) ; « Voilà pour nous Vénus ; de là le nom d'amour ». Il joue ainsi sur les mots *umor* et *amor*, comme pour réduire Vénus à une réaction physiologique.³

³ Rappelons que le mot *semen* sert également tout le long du poème à désigner les atomes eux-mêmes, les *semina rerum*. Par conséquent, on a sans doute tort à vouloir opposer, à la suite de Galien de Pergame, la théorie des humeurs à celle des atomes. L'atomisme ancien raisonne également en termes de flux, de fluxions, d'ondes, de rythmes d'écoulement. La différence se situe à un autre niveau, celui de la composition ultime des fluides. Selon les atomistes, tout liquide, corporel ou non, est constitué en dernière instance d'atomes, à savoir de particules solides, pleines et indivisibles. D'après la doctrine humorale, les humeurs se composent de qualités, ou de puissances (*dunameis*) : ainsi le sang (mais aussi l'air) est un mélange du chaud et de l'humide. Or, la qualité n'est pas une substance, mais un accident, au mieux un attribut. Étant privées de forme, les humeurs (comme les quatre éléments) relèvent par conséquent de l'accidentel. De surcroît, les qualités sont susceptibles du plus et du moins, et

La série *umor, amor* va se prolonger en *ardor, dolor* et *furor*. L'amour-passion n'aurait pas provoqué l'hostilité des épicuriens s'il ne débouchait pas inmanquablement sur le « froid souci (*frigida cura*) ». « Car de l'aimé absent restent les simulacres/ et aux oreilles vient résonner le doux nom » (BP, 4.1060-61). Voilà pourquoi il convient de fuir les simulacres : « *Sed fugitare decet simulacra [...] atque alio convertere mentem* » (4.1063-64). Lucrèce exhorte l'amoureux non seulement à tourner son esprit ailleurs, à effectuer une *conversion* mentale, mais aussi à « jeter/ en n'importe quel corps l'humeur accumulée (*et iacere umorem coniectum in corpora quaeque*),/ au lieu de la garder (*nec retinere*), à jamais consacrée/ à un unique amour (*semel conversum unius amore*) » (BP, 4.1065-66). On touche ici au principe même de l'illusion amoureuse : « croire que seul l'être singulier qui a éveillé le désir est à même de le satisfaire » (BP, 441). Il n'y a rien de plus labile que l'objet des pulsions sexuelles, dira Freud plus tard. On se souvient du passage célèbre (4.1160-70), imité par Molière dans *Le Misanthrope*, où Lucrèce brocarde la tendance des amants à idéaliser les défauts physiques ou moraux de la femme aimée. La « cristallisation » amoureuse n'est qu'un leurre de l'imagination aveuglée par sa passion, c'est pourquoi le poète recommande l'usage d'un contre-poison : « inque dies gliscit furor atque aerumna gravescit,/ si non prima novis conturbes volnera plagis (4.1069-70) ; « de jour en jour croît la fureur, le mal s'aggrave » (JKT, 301) « si tu ne viens, et ce grâce à de [nouvelles plaies],/ jeter le trouble (*conturbes*) au sein des premières blessures » (BP, 441).

Conturbare, comme tout à l'heure le verbe *convertere*, appartiennent aussi bien au vocabulaire de la physique qu'à celui de l'éthique. Comme l'a remarqué Michel Serres, le clinamen, cette déviation minimale dans le trajet d'un atome, correspond à l'angle entre un arc et sa tangente. Ce qui veut dire que, de rectiligne, le mouvement de l'atome devient curviligne, avec pour conséquence l'émergence de paquets tourbillonnants d'atomes. Tant l'agitation atomique reste chaotique, Lucrèce parle de *turba*, de tourbe, de foule désordonnée. Mais lorsque la tourbe s'ordonne en mouvement circulaire, il emploie les termes *turbo* et *vertex*. Le passage de la *turba* au *vertex* est producteur de régularités, d'où émergent des composés méta-stables aux échelles diverses de la combinaison atomique. Le passage du *conturbare* au *convertere* reproduit le même processus au niveau de l'esprit, car la *mens* n'est pas moins matérielle que le corps. Dans tous les cas il s'agit pour le composé atomique de trouver son « assiette », d'atteindre une certaine stabilité, un manque de trouble, ce qui s'appelle, sur le plan psychique, « ataraxie ». La passion amoureuse s'avère néfaste non seulement parce qu'elle vous soumet corps et âme aux volontés d'autrui, et qu'elle va à l'encontre du sentiment de l'amitié, mais aussi parce qu'elle vous fait perdre cette précieuse assiette, cette tranquillité d'âme tant recherchée par les épicuriens.

s'ordonnent selon des polarités : moins chaud s'équivaut à plus froid, moins sec égale plus humide. Cette variation qualitative détermine non seulement le tempérament du monde, à savoir sa température, mais également celui du corps humain, autrement dit sa santé, l'équilibre harmonieux de ses humeurs internes.

Mais comment s’y prendre afin de jeter le trouble (*conturbare*) au sein des premières blessures ? La thérapeutique lucrétienne comporte deux solutions. Ou bien, « tu les confies [ces premières blessures], allant à l’aventure (*vagus*),/ toutes fraîches, aux soins de la Vénus rôdeuse (*Volgiva Venus*) » (BP, 4.1071) ; ou bien, tu fais dévier le cours de ton esprit et tu diriges ton attention ailleurs, sur d’autres simulacres : « *alio possis animi traducere motus* » (4.1072). Déviation et libre arbitre sont ainsi associés comme au 2^{ème} livre, lorsque Lucrèce évoque le clinamen :

[...]. Sed ne mens ipsa necessum
intestinum habeat cunctis in rebus agendis,
et devicta quasi cogatur ferre patique,
id facit exiguum clinamen principiorum
nec regione loci certa nec tempore certo. (2.289-293)

Mais quant à la pensée, la chose qui empêche
qu’elle ait au-dedans d’elle une nécessité
à faire toute chose et soit comme forcée,
vaincue, de supporter et de toujours pâtir,
c’est la déviation légère des principes,
dont le lieu ni le temps ne sont déterminés. (BP, 195)

Quant à l’expression *Volgiva Venus*, elle est la transposition latine d’Aphrodite Pandémios, la Vénus populaire, par opposition à la Vénus céleste, Ourania. Le sens de *vaga* est « inconstante » ; aussi Lucrèce prône-t-il l’inconstance en amour. Un esclave, une prostituée, l’amant d’une nuit feront l’affaire. Le « one night stand » est préférable à l’exaltation amoureuse. Et tout comme la fille doit être *vaga*, il te convient d’être *vagus*, de te livrer au hasard des rencontres et, partant, de te comporter comme un atome.

On peut se demander pourquoi Lucrèce passe sous silence une troisième manière d’apaiser le prurit amoureux, la solution « cynique » adoptée par Diogène de Sinope lorsque, en plein milieu de l’agora, il se masturbe pour déplorer l’inefficacité de la friction corporelle contre la faim, alors qu’elle calme facilement l’appétit sexuel. Après tout, nous venons de le voir, *manus turbare* relève du vocabulaire technique de Lucrèce. En fait, il prendra le contre-pied de la démonstration de Diogène, en opposant à son tour appétit de nourriture et appétit sexuel.

Éviter l’amour ne prive pas de ce fruit de Vénus qu’est la jouissance sexuelle : « *Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem* » (4.1073). Au contraire, votre plaisir sera d’autant plus pur. Voyons comment se comportent les amoureux :

Quod petiere, premunt arte faciuntque dolorem
corporis, et dentes inlidunt saepe labellis
osculaue adfigunt, quia non est pura voluptas

et stimuli subsunt qui instigant laedere id ipsum,
quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt. (4.1079-83)

[...] Ce qu'ils ont pourchassé,
ils le serrent très fort, ils lui font mal au corps,
et souvent de leurs dents lui déchirent les lèvres
et le rouent de baisers : c'est que leur volupté
n'est pas pure, en son sein il est des aiguillons
qui poussent à blesser justement cet objet
d'où lèvent, quel qu'il soit, ces germes de fureur. (BP, 443)

On dirait qu'ils veulent s'entre-dévorer, l'absorption mutuelle étant la forme la plus radicale de l'union des corps. En vain, pourtant : « ils ne peuvent rien arracher ici/ ni pénétrer, entièrement dans l'autre corps passer » (JKT, 4.1110-11). Malheureusement, l'appétit sexuel n'est pas du même ordre que celui de la nourriture ou de la boisson. L'amoureux n'a rien à mettre sous la dent, sinon des simulacres : « Mais d'un visage humain et d'un teint éclatant,/ le corps, pour en jouir, n'a que des simulacres/ ténus » (BP, 4.1094-96), ce qui en rend la jouissance littéralement insatiable, pour ne pas dire impossible ; « et c'est bien le seul cas, remarque Lucrèce, où plus nous possédons,/ plus notre cœur brûle d'un funeste désir » (JKT, 4.1089-90). À cet égard, l'amoureux ressemble à un homme mourant de soif et qui, endormi, rêve qu'il boit ; les *laticum simulacra* ne peuvent pas le désaltérer.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas de rapport sexuel ? Avons-nous affaire uniquement à des simulacres, des semblants, des signifiants du désir ? Lucrèce avec Lacan ? La psychanalyse d'obédience lacanienne voit justement dans le sentiment amoureux une manière de pallier l'absence de *rapport* sexuel. Mais Lucrèce, comme Lacan d'ailleurs, ne nie pas la réciprocité du plaisir pour autant :

Nec mulier semper ficto suspirat amore,
quae complexa viri corpus cum corpore iungit,
et tenet adsuctis umectans oscula labris. (4.1192-94)

Et ce n'est pas toujours d'un amour contrefait
que soupire, enlacée, la femme quand, unie
à l'homme corps à corps, elle le tient serré,
le mouillant de baisers de ses lèvres sucées. (BP, 451)

Sinon, quel intérêt pour elle de se soumettre au désir de l'autre ? Voilà ce qui est rassurant pour les hommes ! Cela dit, en guise de preuve, Lucrèce fournit l'exemple suivant :

In triviis quam saepe canes, discedere aventis,
divorsi cupide summis ex viribu' tendunt,
quom interea validis Veneris compagibus haerent ? (4.1203-05)

Et que de fois l'on voit des chiens aux carrefours
vouloir se séparer, et de toutes leurs forces
tirer avidement chacun de son côté,
par les robustes joints de Vénus tout soudés ! (BP, 451)

Un tel accident n'arrive pas qu'aux chiens : à l'époque où les cinémas allemands de province comportaient encore des bancs, le retour subit des lumières à la fin de la séance pouvait causer des émois semblables. Les pauvres « conjoints » (c'est le cas de le dire) finissaient parfois à l'hôpital !

Le livre IV se termine par des considérations sur l'hérédité et la fécondité. Il s'agit à nouveau d'infirmier toute référence à la volonté des dieux (*divom numen*). À l'image du macrocosme, l'être humain naît d'un mélange de semences (*semina*), en l'occurrence celles provenant d'un homme et d'une femme, cette dernière n'étant pas qu'un réceptacle, comme dans la biologie aristotélicienne. Pour faciliter la conception et promouvoir les « accords de Vénus (*harmoniae Veneris*) » (4.1248), la position des amants a aussi son importance. Lucrèce privilégie la posture du lévrier (la bête à deux dos) en raison de l'inclinaison ainsi donnée à la chute des reins. Michel Serres y voit même une allusion à l'angle du clinamen ! Quoi qu'il en soit, « Nul besoin pour une épouse de mouvements lascifs:/ car une femme entrave et combat la grossesse/ lorsque, jouant des fesses (*clunibus*), joyeuse elle stimule/ la jouissance de l'homme et la fait jaillir à flots,/ tandis qu'elle se démène à s'en désosser la poitrine » (JKT, 4.1268-72). D'où vient l'entrave ? Lucrèce puise ses images au fondement même de l'agri-culture latine. Ici comme ailleurs, tout est question d'ensemencement et de labourage : « En détournant le soc (*vomer*), elle fait en effet/ dévier le sillon (*sulcus*), si bien que la semence/ s'en va porter son coup (*ictus*) hors du lieu [...] » (BP, 4.1272-73). « Lieu, donc, qu'est-ce à dire ? Fastueuse et peu connue, son étymologie, le latin *locus*, désigne l'ensemble des organes sexuels et génitaux de la femme : vulve, vagin, utérus ».⁴ Voilà pourquoi les *scorta*, les prostituées, usent des stratégies de la déviation et de l'aversion. Elles aussi savent exploiter à bon escient l'angle contingent du clinamen.

Les derniers vers du 4^{ème} livre reviennent sur le sentiment de l'amour. Si Lucrèce nous conseille de lutter contre les illusions de l'amour-passion, il ne condamne pas en revanche la vie conjugale. Un autre type d'amour est possible, moins tempétueux, plus apaisé, celui qui naît de la vie en commun et qui pourtant se montre capable de triompher de la résistance la plus obstinée :

[...] consuetudo concinnat amorem ;
nam leviter quamvis quod crebo tunditur ictu,
vincitur in longo spatio tamen atque labascit. (4.1283-85)

L'habitude [...] fait le lit de l'amour ;

⁴ M. Serres, *Le Mal propre*, Paris, Pommier, 2008, p. 18

car une chose heurtée d'un coup même léger,
dès lors qu'il est fréquent, se voit pourtant vaincue
à la longue, et fléchit » (BP, 457).

Parte Seconda

LES NUANCES ÉROTIQUES DU LANGAGE MYSTIQUE : LE CAS DE RAÏSSA MARITAIN

ROBERTO ADDINO

Università degli Studi di Napoli « Parthenope »

Le 8 septembre 1918, plus ou moins au début de son expérience mystique, Raïssa Maritain écrivait dans son précieux journal intime :

Il me semble que l'on pourrait caractériser de la manière suivante les phases de l'amour divin dans l'âme qui arrive à son plein développement spirituel, sous les sept Dons desquels dépend la vie mystique.

Le Maître :

On considère Dieu comme Maître et l'on observe ses commandements.

L'Ami:

On recherche son amitié par une vie pure, et par le désir de Le connaître mieux.

On fréquente l'Ami divin par l'oraison de quiétude.

On en fait son Unique Ami par l'oraison d'union.

L'Amant :

Dans les purifications qui suivent cette oraison on éprouve tous les tourments de l'amour.

Le Fiancé :

Le Seigneur se rend à l'âme qu'il a embellie, et contracte avec elle les fiançailles spirituelles, l'âme est toute innocence.

L'Époux divin :

Et puis le mariage mystique se consomme et se maintient par une union inénarrable. L'âme est toute déifiée.¹

C'est sur la base d'une expérience de connaissance profonde de la divinité qu'elle retrace l'identité de Dieu. D'un tel portrait je soulignerais immédiatement l'image de l'*Amant*, qui suscite « tous les tourments de l'amour », du *Fiancé*, qui contracte des « fiançailles spirituelles », de l'*Époux* finalement, avec lequel un mariage doit, pour sa propre nature, *se consommer*. On en déduit déjà des accents d'une certaine ambiguïté se plaçant tout au cœur de notre sujet. De fait, Raïssa

¹ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes*, Cercle d'Études Jacques et Raïssa Maritain (éd.), 17 vol., Fribourg-Paris, Éditions Universitaires-Éditions Saint-Paul, vol. XIV, 1995, pp. 141-507 : 227. Le précieux *Journal de Raïssa*, ouvrage capital sur lequel je fonde mon analyse, a été édité par Jacques Maritain en 1968, huit ans après la mort de sa femme. En tant que chronique de son expérience de mystique et de poète à la fois, il dévoilait d'un coup le monde intérieur de Raïssa et frappait profondément tous ceux qui l'approchaient. Pour tout approfondissement sur l'expérience mystique et poétique de Raïssa Maritain, je renvoie à mon volume *Raïssa Maritain: un'ebrea-cristiana tra Mistica e Poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006.

Maritain fait revivre *Eros* dans une configuration exceptionnellement originale : *Eros* est *Dieu* autrement dit. Il est l'Amour cherché.

Il faut dire au préalable que « les phases de l'amour divin » sur lesquelles elle réfléchit, s'atteignent à travers l'art de la prière dont le but serait une mystérieuse *union* avec Dieu, comme elle-même l'explique : « Et par oraison nous n'entendons pas autre chose que la prière – et avant tout celle qui se fait dans le secret du cœur – en tant qu'elle est ordonnée à la contemplation et à l'union à Dieu ». ² Une telle union se réalise à travers « une connaissance expérimentale, amoureuse et ineffable » ³ qu'on ne peut recevoir que de la grâce de Dieu. Au fil des années Raïssa est allée bien loin dans l'art de la *Contemplation*, une pratique qui dans l'histoire du mot a pris le nom de *Mystique* sur l'épistémologie de laquelle il faut que je m'attarde.

Dès son succès prodigieux, aux siècles XV^e et XVI^e, la mystique s'est présentée, dit Marie Madeleine Davy, comme « un voyage secret accompli dans l'intériorité, à la recherche du *Deus absconditus* ». ⁴ Elle procède ainsi : « En s'unissant au Dieu source d'unité et de lumière, l'homme n'est pas aliéné. La purification donnant accès à l'union avec la divinité entraîne une totale désaliénation ». ⁵

La portée secrète de ce voyage intérieur, toute évidente qu'elle soit, n'est pas un simple détail, c'est le secret qui fonde la mystique comme « tout objet – réel ou idéal – dont l'existence ou la signification échappe à la connaissance immédiate ». ⁶ C'est encore le secret qui confère à la mystique son statut d'acte d'énonciation. Voyons de plus près l'encadrement que Michel de Certeau donne concrètement à la mystique :

Le secret n'est pas seulement l'état d'une chose qui échappe ou se dévoile à un savoir. Il désigne un jeu entre deux acteurs. Il circonscrit le terrain de relations stratégiques entre qui le cherche et qui le cache, ou entre qui est supposé le connaître et qui est supposé l'ignorer [...]. [L]e secret relève de l'énonciation. C'est une adresse : il repousse, attire ou lie des interlocuteurs ; il vise un destinataire et il agit sur lui. Retenons-en seulement trois aspects, attachés à cette expansion de l'adjectif "mystique". Une passion sémantique s'y révèle, qui conjugue une passion (qui désire et souffre l'autre) à un sens (qui se donne ou se refuse). Le secret introduit une érotique dans le champ de la connaissance. Il passionne le discours du savoir. En premier lieu, le secret localise la confrontation entre un vouloir savoir et un vouloir cacher. ⁷

² J. et R. Maritain, « De la vie d'oraison », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. XIV, 1993, pp. 11-81: 21.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ M. M. Davy, « Préface », in M. M. Davy (dir.), *Encyclopédie des Mystiques*, 4 vol., Paris, Laffont, vol. I, 1972 (rééd. Payot, 1996), pp. I-XVIII : I (l'italique est de l'auteur).

⁵ *Ibid.*, pp. I-II.

⁶ M. de Certeau, *La fable mystique, I, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 132.

⁷ *Ibid.*, p. 133.

Saisie la dimension érotique dans la nature de l'expérience mystique, retenons pour l'instant son principe de base. En réalité, la mystique ne serait qu'un « jeu entre deux acteurs », une approche dialogique intime, secrète, inénarrable avec Dieu. Cet interlocuteur extraordinaire, spécifie Paul Ricœur, auprès du mystique est perçu, « tantôt comme Celui qui se laisse approcher dans la situation de dialogue, tantôt comme Celui qui se retire dans l'anonymat de l'ordre cosmique ».⁸ Et c'est précisément à partir de cette dynamique de présence/absence, d'accueil/refus de la part de Dieu, que Raïssa Maritain enregistre inlassablement les étapes de son chemin mystique, dès qu'elle décide de se consacrer radicalement à la recherche de cette union mystérieuse.⁹ Cela avec la meilleure disposition qui devrait la conduire à une véritable *possession* :

La même disposition qui nous fait nous anéantir devant Dieu est celle qu'Il exige de nous pour nous unir à Lui. C'est ainsi que "les derniers seront les premiers". La joie d'adorer! parce que s'anéantissant soi-même, on trouve Celui qu'on aime. Le moi est un obstacle à la vision et à la possession.¹⁰

La porte d'entrée dans l'art de l'oraison mystique, de cet étrange acte d'énonciation, est le *recueillement* de tous les sens, de sa personne toute entière, une condition que Michel de Certeau indique comme nécessaire à la *politique de l'énonciation*. Ce sont « les préalables et les règles des opérations qui correspondent à un usage dialogal ou conversationnel du langage » qui est fait de « ses aspects corporels (gestuels, sensoriels) ou circonstanciels (temps, lieux, lumières, sons, positions, situations d'interlocution ou d'« oraison ») ».¹¹ En illustrant soigneusement cet état, Raïssa confère à ce langage des connotations indéniablement sensuelles, surtout lorsqu'elle fait mention de l'*extase*, de l'*ardeur* et des *délices* d'une telle union. Il convient de reproduire fidèlement certains passages :

Dans certaines tentations l'âme est comme suspendue au-dessus d'un abîme de délices sensibles, et il lui faut résister au vertige par le souvenir tout spirituel du seul vrai bien [...]. J'ai observé deux recueils bien distincts. Dans le premier, les yeux restent ouverts, l'intelligence est éclairée et l'âme est dans une sorte d'extase. Dans le deuxième les yeux sont fermés, l'intelligence ne reçoit rien, toutes les

⁸ P. Ricœur, « La philosophie et la spécificité du langage religieux », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, n° 1, 1975, pp. 13-26 : p. 5 (dans la version tirée de [http // www.fondsriceur.fr](http://www.fondsriceur.fr)).

⁹ À l'âge de dix ans, Raïssa Maritain avait sa première migration voulue par ses parents qui la menaient de la Russie juive jusqu'en France pour lui assurer l'avenir de ses études, mais surtout une existence loin des vexations antisémites. C'est en France que Raïssa se naturalise et fonde sa vie, jusqu'à la conversion au Christianisme en 1905. Cette dernière est due à la rencontre avec son futur époux Jacques Maritain, avec la poésie et la mystique chrétiennes lui permettant de découvrir assez tôt sa vocation de poétesse contemplative, un choix vécu très rigoureusement.

¹⁰ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 178.

¹¹ M. de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 226.

affections de la volonté sont comme réunies en un seul point et unies à Dieu. Union ardente, souvent délicieuse mais dans une sorte d'obscurité.¹²

Le recueillement commence de bonne heure, je ne puis terminer ma toilette [...]. Dure très fort, ardent, trois quarts d'heure [...]. Reprend vers 10 heures, dure une heure un quart, très fort, très ardent, ardeur d'amour, sentiment de la présence de Dieu [...]. Tristesse de se retrouver seule ensuite, sans cette présence sentie qui transfigure tout et fait la plénitude du cœur.¹³

Il est tout à fait évident que Dieu se manifeste et se cache à son gré, en provoquant ainsi les tourments de la créature tombée en amour. Se plaindre de l'absence de Dieu dans ses propres états d'oraison, ou du moins de sa propre incapacité de ressentir la présence divine, apparente Raïssa Maritain aux mystiques les plus célèbres. Feuilletter son *Journal* équivaut à saisir la méthode de *recueillement* de Thérèse d'Avila¹⁴ et surtout la *nuît de l'esprit* de Jean de la Croix,¹⁵ « les docteurs par excellence de la vie spirituelle »,¹⁶ grâce auxquels la Poétesse thématise le « bord de l'abîme qui sépare la créature de l'Incréé ». ¹⁷ D'après Michel de Certeau, les deux contemplatifs espagnols ont traditionnellement assigné à la mystique une approche prenant des *formes physiques* relatives à une *capacité symbolique* du corps :

Elle [la capacité symbolique] caresse, elle blesse, elle monte la gamme des perceptions, elle en atteint l'extrême qu'elle excède. Elle "parle" de moins en moins. Elle se trace en messages illisibles sur un corps transformé en emblème ou en mémorial gravé par les douleurs d'amour. La parole est laissée hors de ce corps, écrit mais indéchiffrable, pour lequel un discours érotique se met désormais en quête de mots et d'images.¹⁸

En ce qui concerne « la gamme des perceptions » chez Raïssa, considérons un exemple télégraphique d'une extrême sensualité où à l'invocation « Ô mon Dieu,

¹² J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, pp. 190-191.

¹³ *Ibid.*, p. 198.

¹⁴ T. d'Avila, *Le Château intérieur*, 1577 (Paris, Éditions Rivages, 1998).

¹⁵ J. de la Croix, *La Nuit obscure*, 1578 (Paris, Gallimard, 1997). Pour comprendre l'incidence de Jean de la Croix chez Raïssa Maritain, je me limite à citer ce que Jacques Maritain affirme : « N'ayant ni guide ni lueur / Que la lampe ardente en mon cœur ! Pourquoi, mon Dieu, pourquoi, bien des semaines avant notre funeste départ pour Paris le 30 juin 1960, avait-elle été frappée, plus que jamais auparavant, par ces deux vers de saint Jean de la Croix qu'elle ne cessait plus de se répéter ou de recopier, comme si elle ne pouvait pas se détacher de leur mystérieux message? ». Cf. J. Maritain, *Avertissement*, in J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 159.

¹⁶ R. Maritain, « Les Grandes amitiés », in J. et R. Maritain, *Ceuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. XIV, 1993, pp. 619-1083 : 828.

¹⁷ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 397.

¹⁸ M. de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 14.

prenez-moi, prenez-moi, que je sois vôtre, que je sois à vous toute entière », suit : « Il me semble que Dieu m'entoure, m'enveloppe ». ¹⁹

Quant aux « messages illisibles sur un corps transformé », ils figurent dans d'autres passages où Raïssa est perçue comme désormais mûre aux noces mystiques où l'union avec Dieu trouve son couronnement. Elle peint le moment crucial d'une façon plastique, avec une participation totale de l'esprit mais du corps aussi, pendant une véritable cérémonie nuptiale : « La musique desserre un peu les liens de l'esprit et du corps et l'âme entrevoit l'exaltant, l'éternel amour. Elle s'avance au rythme nuptial du cortège angélique. Elle pressent les délices des noces spirituelles ». ²⁰

L'exaltation semble s'accroître lorsque les notes de la poétesse/épouse prennent la forme de simples syntagmes nominaux se succédant l'un après l'autre et animant une dimension extatique :

Les noces de l'âme et de Dieu. – Délices. – Musique des Anges. – Exultation. – Cortège nuptial. – Fêtes. – Communication des esprits. – Adoration. Don. Amour. Don réciproque et total, aisé, joyeux. Communication dans les délices et l'allégresse. Plénitude de joie dans la possession. ²¹

Elle a dû bien travailler au cours des années pour correspondre aux exigences d'un dieu *jaloux* qui souhaite posséder à tout prix sa créature d'une façon exclusive :

Comment lui prouverai-je mon amour ? En me donnant à Lui du fond de mon cœur, de telle manière qu'aucun autre *amour* n'y habite jamais. En ce sens Dieu est jaloux. Il n'est pas jaloux de nos amitiés, au contraire, il les favorise. Mais il est jaloux de ce don particulier du cœur qui est l'amour, qui est total et exclusif de sa nature. D'où le prix de la virginité corporelle *comme signe* de l'intégrité du cœur. ²²

Raïssa a dû conformer son union temporelle avec son bien-aimé Jacques Maritain à la réalisation de l'union spirituelle. Il fallait se débarrasser de tout ce qui empêchait la rencontre avec l'époux divin. Il fallait faire plus d'espace possible dans son cœur pour que Dieu prenne possession d'elle. Mais, à ce qu'il semble, une telle liberté commence sur le plan corporel et prévoit le vœu de chasteté conjugal auquel les Maritain s'orientent. Cela remonte à 1912 :

À cette même époque, – écrivait Raïssa – cédant à notre profond attrait, nous décidâmes d'orienter plus nettement notre vie vers l'œuvre de la contemplation, et

¹⁹ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, pp. 289-290.

²⁰ *Ibid.*, p. 302.

²¹ *Ibid.*, pp. 304-305.

²² *Ibid.*, p. 303 (l'italique est de l'auteur).

de sacrifier à sa recherche bien des choses et des espoirs qui prennent place normalement dans la vie du monde.²³

Raïssa prend soin d'esquisser l'essence de l'amour, l'*amour fou*, par des considérations plutôt doctrinales que Jacques Maritain a plus tard approfondies dans son essai *Amour et Amitié*²⁴ où le philosophe reprend évidemment ce que Raïssa notait dans son *Journal*, 20 avril 1924.²⁵ Il s'agit de bien comprendre la nature de l'amour de Dieu pour l'homme au sein duquel *amour* et *amitié*, une distinction purement humaine, sont deux aspects d'un même *amour de dilection* ou *amour-pour-le-bien-de-l'aimé* qui est *amour fou* dans sa forme extrême de donation totale à l'autre. Cet amour de dilection en Dieu est infiniment parfait, « le Dieu transcendant lui-même ». Une telle forme d'*amour fou* est fort présente chez l'homme et la femme, mais difficile à atteindre en tant qu'entravé par l'*amour de convoitise* et l'*amour-passion*. Il est l'*amour authentique* où l'un donne réellement à l'autre ce qu'il est, se faisant tout un avec l'esprit de l'autre. Étant la nature humaine chair et esprit, cet amour fou « comporte de soi l'union dans la chair aussi, au moins en désir, avec la joie charnelle, volupté des sens par excellence, qui lui est liée ».²⁶ Jacques Maritain écrit alors:

En distinguant l'*amour* de l'*amitié*, c'est surtout à l'amour fou, à l'amour sous sa forme extrême, que Raïssa pensait.... Et, de plus, c'est en un sens analogique et transcendant qu'elle prenait ce mot, car ce n'est pas à l'amour fou humain sur lequel je viens d'insister, c'est à l'amour de Dieu pour l'homme (l'Amour incréé) et à l'amour pour Dieu (l'amour de charité) qu'elle pensait avant tout.²⁷

Précisons que le mot *amour* est employé par Raïssa dans le sens courant de *éros-agapê*, ainsi que le souligne Jacques en traduisant encore la pensée de sa femme :

L'amour qui est *éros* dans le monde des passions, est déjà quoique à un niveau inférieur, *éros-agapê* dans le monde véritablement humain et il est aussi, – je dis d'une manière analogique et absolument suréminente, où tout le passionnel est transcendé, – *éros-agapê*, amour fou, de totale donation mutuelle (cf. le *Cantique des Cantiques*) dans l'ordre spirituel.²⁸

²³ R. Maritain, « Les Grandes amitiés », *op. cit.*, p. 1018.

²⁴ J. Maritain, « Amour et Amitié », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. XIII, 1993, pp. 701-754, en particulier pp. 701-713.

²⁵ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, pp. 302-304.

²⁶ J. Maritain, « Amour et Amitié », *op. cit.*, p. 708.

²⁷ *Ibid.*, p. 709.

²⁸ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 303. Il importe de souligner l'insistance de Jacques Maritain sur la dimension analogique du discours de Raïssa. En s'appuyant sur Aristote et saint Thomas d'Aquin, le philosophe constate, ailleurs, que l'*analogie de proportionnalité propre* est le seul moyen dont la métaphysique et la théologie disposent pour parler de Dieu. Le concept analogique, tiré par abstraction de l'expérience sensible humaine, permet aux théologiens de nommer les perfections divines en employant un *comme* qui « excède la signification ». Cf. à ce propos J. Maritain, « Quelques réflexions sur le savoir théologique », in *Revue Thomiste*, n° 1, janvier-mars 1969, pp. 5-27, cf. en

En d'autres termes, la question cruciale chez le philosophe serait si un tel amour de charité, ou amour fou, implique un certain amour de convoitise, d'ordre tout spirituel qu'il soit, à savoir « le désir de posséder l'Aimé et de s'enivrer de Lui, et de se sentir aimé de Lui ».²⁹ Il l'affirme en s'appuyant sans cesse sur les notes de Raïssa : « Cet amour demande de soi "plénitude d'allégresse et de délices dans la possession du bien-aimé" ».³⁰ Il continue :

Mais non seulement le désir est alors, ayant Dieu pour objet, absolument pur de tout élément charnel ; et non seulement il est entièrement subordonné à l'amour de dilection ; mais encore il a cessé et doit complètement cesser d'avoir pour raison d'être (comme dans l'amour de convoitise proprement dit) le bien du sujet lui-même ; ce n'est pas pour elle-même, c'est *pour* Dieu premièrement aimé que l'âme veut Dieu à elle-même ou désire le posséder, et plus il en est ainsi plus ce désir est éperdu.³¹

Une exposition persuasive dirais-je, face à laquelle les allusions de Raïssa ci-dessous trouveront leur sens. Elles appartiennent à la phase la plus extrême de son chemin mystique, celle que j'appellerais de la *consubstantialité* datant des années 1934-1935. Ils manifestent des nuances profondément érotiques où la grâce divine est décrite en termes de volupté amoureuse, mais qui, aux termes de cette discussion, comportent une première orientation :

Ceux qui consentent à se laisser pénétrer par Lui jusqu'à une parfaite assimilation, accomplissent tout le long du temps ce qui manque à sa Passion. Ceux qui consentent à devenir la *chair de sa chair*. Terrible mariage, où l'amour est non seulement fort comme la mort, mais commence par être une mort, et mille morts. "Je t'épouserai dans le sang." / "Je suis un époux de sang." / "Il est terrible de tomber entre les bras du Dieu vivant".³²

On dirait que Jésus veut entrer en moi avec toute sa misère, avec tout le sang qui le couvre, ce n'est pas supportable.³³

Jacques Maritain à maintes fois indiqué l'analogie des concepts, « dont font usage la vertu théologale de la foi et le savoir théologique », comme procédé capital pour parler de la nature de l'amour de Dieu. L'analogie seule donne la chance de faire « franchir l'infini à nos humbles concepts limités et morcelés et à nos humbles procédés discursifs », elle seule nous permet donc d'atteindre « l'Un

particulier pp. 14-16. Je reviendrai très tôt sur l'analogie mais surtout sur le *comme* comparatif si récurrent chez Raïssa.

²⁹ J. Maritain, « Amour et Amitié », *op. cit.*, p. 709.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ *Ibid.*, pp. 709-710 (l'italique est de l'auteur).

³² J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 380 (l'italique est de l'auteur).

³³ *Ibid.*, p. 385.

infiniment transcendant que nous ne pouvons pas saisir en lui-même ».³⁴ Mais, le philosophe applique le procédé analogique exclusivement aux discours doctrinaux de la théologie et de la métaphysique, et non pas à la mystique dont le langage reste excessif et hermétique en tant que loin de l'argumentation. Michel de Certeau tient à spécifier qu'en mystique il ne s'agit pas « comme dans une théologie, de constituer un ensemble particulier et cohérent d'énoncés articulés d'après les critères de "vérité" »,³⁵ puisque la mystique n'est qu'une question de langage sur lequel son épistémologie reposerait. Du reste, si l'on revient à la définition du mot, on vérifie qu'elle est conçue comme « un *modus loquendi*, une manière de parler », ou mieux, des « manières de pratiquer la langue »,³⁶ du moment où son objet s'évanouit en son origine en tant que « métaphore instable d'un inaccessible ».³⁷ Ayant un sujet qui échappe au degré ordinaire de perception humaine, la mystique se réduirait à une analyse au niveau du langage dont la gamme des possibilités se présente certes plus profonde par rapport au mystère qui enveloppe la réalité vécue par les mystiques. Bien qu'il en résulte une communication brisée, où « la crédibilité qui la fonde s'effrite » et « les ruptures, l'équivoque et le mensonge du langage » comportent « une insurmontable duplicité »,³⁸ le discours mystique ne peut pas soulever la question de l'adhérence à la vérité logique d'une proposition autour de laquelle la linguistique contemporaine a bien débattu et que Michel de Certeau ne néglige pas du tout.³⁹ Cependant, il encadre la *relation illocutionnaire* de l'écrivain mystique avec son dieu dans « une série d'opérations contractuelles réciproques qui se substitue à la hiérarchisation des énoncés d'après leur degré de validité »,⁴⁰ pour finalement spécifier :

Il n'y a plus *d'a priori* commun ni sur l'unicité d'un Parleur universel, ni sur l'articulation des mots avec des choses, ni donc sur le principe de règles universelles assurant la vérification ou la falsification des énoncés. Le langage est diversifié par des usages ou des "modes de parler" hétérogènes. Des pratiques différentes (qui relèvent d'une rhétorique et non plus d'une logique) modifient la valeur des mots et des discours.⁴¹

³⁴ J. Maritain, « Quelques réflexions sur le savoir théologique », *op. cit.*, pp. 10-11.

³⁵ M. de Certeau, *La fable mystique*, *op. cit.*, p. 223.

³⁶ *Ibid.*, p. 104 (l'italique est de l'auteur).

³⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁸ *Ibid.*, p. 217.

³⁹ *Ibid.*, pp. 216-242. Je viens de citer les pages où l'essayiste dialogue avec J. L. Austin, Tzvetan Todorov et Émile Benveniste auprès desquels il emprunte la théorie de l'énonciation et les implications épineuses qui en dérivent.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 223.

⁴¹ *Ibid.*, p. 225.

Le doute n'est plus possible : « un écart entre l'expression verbale et la réalité vécue »⁴² existe – dit Jean Baruzi, – et conduit l'écrivain mystique à des « transmutations opérées à l'intérieur de vocables empruntés au langage normal ».⁴³ Pionnier dans ce domaine de recherche, Jean Baruzi affirme encore à juste titre :

Il faut pourtant dépasser, si attirante qu'elle soit, toute évocation des mots eux-mêmes. Le langage mystique n'est pas fait de vocables, fussent-ils transposés, infléchis, sublimés. Et il n'est pas fait de ces mots, parce que nul langage n'est fait de mots, mais du mouvement qui les anime.⁴⁴

Raïssa Maritain parle, en définitive, par allusions et transmutations pour exploiter le plus possible les ressources de la langue envers laquelle les mystiques ont toujours eu peu de confiance : le langage accuse lui aussi ses empêchements, ses limites. De son côté, Raïssa Maritain a rendu manifeste l'effort parfois insurmontable d'exprimer – même si seulement à elle-même, ainsi que l'écriture intime le prévoit – son expérience de contemplative :

L'âme entraînée par Dieu dans son fond le plus intime désire une parole, désire une lumière qui augmente encore l'envergure de son amour. Elle s'aperçoit alors qu'il n'est pas de parole humaine assez précise, assez intime, assez adéquate, assez profonde, proportionnée à la profondeur et à l'intimité de son union avec Dieu.⁴⁵

Du reste, elle ne se fait que le simple écho de ses sources, de ce qu'a sans cesse affirmé Jean de la Croix qui apparaîtrait comme la clé de voûte de notre enquête, surtout si mis en parallèle avec le dire de Raïssa :

En effet, qui pourra écrire ce qu'aux âmes amoureuses, où il [l'Esprit du Seigneur] demeure, il fait comprendre ? Et qui pourra manifester par des mots ce qu'il leur fait sentir ? Et qui, finalement, ce qu'il leur fait désirer ? [...]. Car telle est la cause pour laquelle c'est plutôt avec des figures, comparaisons et similitudes, qu'elles déversent un peu de ce qu'elles sentent et de l'abondance de l'esprit épanchent les secrets mystères, qu'elles ne les expliquent par raisons. Lesquelles similitudes, n'étant pas lues avec la simplicité de l'esprit d'amour et l'intelligence qu'elles portent en elles, semblent plutôt extravagances que discours fondés en raison...⁴⁶

⁴² J. Baruzi, « Introduction à des recherches sur le langage mystique », in M. M. Davy (dir.), *Encyclopédie des Mystiques*, op. cit., p. XIX-XXX : XXIII. L'article a paru pour la première fois dans *Recherches philosophiques*, I, 1931-1932, Paris, 1932.

⁴³ *Ibid.*, p. XXVI.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », op. cit., p. 330.

⁴⁶ J. de la Croix, « Prologue au Cantique spirituel », in J. de la Croix, *Nuit obscure, Cantique spirituel*, traduit par Jacques Ancet, Paris, Gallimard, 1997, pp. 179-180.

À la lumière de tout cela, laissez-moi reprendre l'écriture mystique de Raïssa Maritain, pour remarquer certains énoncés introductifs d'où se dégage sans aucun doute une hésitation de la poétesse : « il me semble que... » ; « on dirait que... » ; « c'est comme... » ; « une sorte de... » ; « j'imagine... » ; « si c'était possible ». Ils servent d'un côté à une sorte d'atténuation de son dire, et de l'autre à l'explicitation la plus nette possible de son étrange expérience. Ils indiquent moins de précision dans son expression, lui permettant, pourtant, de figurer l'état éprouvé en se détournant de l'abstraction absolue. Hautement significatifs résultent deux autres passages :

Pendant l'oraison *il me semble que* le bon Dieu ait voulu m'apaiser, ce qu'il fit en un instant, en insinuant dans mon âme un sentiment que *je traduirais ainsi* : l'erreur est comme l'écume sur les flots, insaisissable et toujours renaissante. Il ne faut pas que l'âme s'épuise à combattre l'écume. Il faut que son zèle s'épure et s'apaise ; et que par la prière et l'union à la Volonté divine elle amasse des forces de fond.⁴⁷

J'imagine un noyau qu'on retournerait, *si c'était possible*, dans le pulpe du fruit, jusqu'à lui faire perdre ses adhérences : *c'est un travail semblable* que les tentations exercent sur l'âme pour la rendre libre, et dégagée du monde et de la nature...⁴⁸

Tout compte fait, les énoncés verbaux aussi – *posséder ; entrer en moi ; se laisser pénétrer ; devenir la chair de sa chair ; tomber entre les bras ; consommer le mariage* –, que du tout premier coup suscitaient une perplexité dans le cadre d'une expérience exclusivement spirituelle, gagnent leur statut légitime. Ils marquent les étapes d'un amour souhaité et subi que Raïssa Maritain a dû anthropomorphiser en termes dionysiens.

En guise de conclusion, j'invoquerais encore la voix de Raïssa qui dans l'intuition poétique entrevoit la seule chance de communiquer l'expérience de Dieu : « communication à vrai dire impossible sans le véhicule de la poésie », ⁴⁹écrit-elle. Gardons bien à l'esprit alors la proximité du langage mystique au

⁴⁷ J. Maritain (dir.), « Journal de Raïssa », *op. cit.*, p. 299 (l'italique est de nous).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 205 (l'italique est de nous). Comme on l'a vu dans le passage de Jean de la Croix qui citait « figures, comparaisons et similitudes », notons chez Raïssa Maritain aussi l'habileté d'avoir recours au sens figuré des mots où la métaphore n'est absolument pas un pur ornement accidentel, mais un expédient stylistique qui porte en soi « le pouvoir de redécrire la réalité ». En un mot, elle exploite ce que Paul Ricœur appellera plus tard le « pouvoir heuristique » de la « métaphore vive ». Cf. à ce propos P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. Je me propose d'aborder très tôt le sujet de la métaphore dans l'œuvre entière de Raïssa Maritain. Il mérite des approfondissements qui appelleront en cause la question de l'intertextualité biblique dont j'ai déjà écrit dans mon essai « Les mots de la guerre chez Raïssa Maritain : le procès au *Terribilis* », *Atti del Convegno Internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e letteratura Francese Les mots de la guerre : imaginaires, langages, représentations*, P. Puccini (dir.), Bologna, CLUEB, 2012, pp. 153-174.

⁴⁹ R. Maritain, « Prière et Poésie », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. xv, 1995, pp. 841-850 : 849.

langage poétique,⁵⁰ puisque c'est là que les mots livrent plus que jamais « leur ambiguïté ou leur pouvoir suggestif »,⁵¹ les mots auxquels la poétesse Raïssa accorde – dans son essai *Sens et Non-Sens en poésie* – une importance particulière en tant que « objet-images » et « signes ».⁵²

Chant royal,⁵³ de 1935, dont je ne cite qu'une strophe, est un long poème, un hymne inspiré, et dans la forme et dans le contenu, à la poésie médiévale la plus pure où Raïssa Maritain, comme une épouse d'autrefois, montre une abnégation et une révérence "courtoise" envers son Dieu bien-aimé :

Où est le temps où vous veniez à moi
Dès le matin m'apporter votre joie
De votre amour vous exaltiez ma foi
De votre force afin que je ne ploie.
Vous me faisiez rempart et réconfort
J'étais en paix comme un navire au port
Je vous disais Seigneur prenez mon âme
Elle est à vous – hors vous rien ne la charme
Fermez mes yeux à toute autre beauté
Que nous chantions bientôt l'épithalame
Un chant d'amour durant l'éternité.

⁵⁰ À cet égard cf. aussi M. Baldini, « Tradurre l'indicibile: il linguaggio dei mistici », in *Studium*, 5, settembre-ottobre 2003, pp. 807-823 : 820 : « Il linguaggio dei mistici, che è più vicino a quello poetico che a quello filosofico, è un linguaggio dominato dalle immagini e tale scelta è determinata dal fatto che l'immagine è sempre imprecisa, vaga... » [Le langage des mystiques, qui est plus proche de celui poétique que philosophique, est un langage dominé par les images et un tel choix est déterminé du fait que l'image est toujours imprécise, vague...].

⁵¹ M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, pp. 43-44.

⁵² R. Maritain, « Sens et Non-Sens en poésie », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes*, op. cit., vol. XV, 1995, pp. 659-681 : 661 : « [...] en poésie les mots sont à la fois des signes et des *objets* (des objets porteurs d'images) qui s'organisent en corps vivant et indépendant ; ils ne peuvent céder la place à un synonyme sans que souffre ou meure le sens du poème comme tel. » (l'italique est de l'auteur).

⁵³ R. Maritain, « Chant royal », in J. et R. Maritain, *Œuvres Complètes*, op. cit., vol. XV, 1995, pp. 573-575 : 573.

MARINETTI, O L'EROTISMO-EROISMO (ANTI)LATINO

SILVIA CONTARINI

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Introduzione

Volendo condensare in poche parole i tratti essenziali del futurismo, potremmo dire che il movimento di avanguardia si propose di realizzare la «ricostruzione dell'universo»,¹ la rinascita dei popoli (nel linguaggio marinettiano del tempo: «il rinascere cosciente delle razze»)² e la nascita di un uomo nuovo, sotto la guida del fondatore, Filippo Tommaso Marinetti.³

In quest'anelito di rinnovamento totale (*pars construens*), e nello speculare rigetto del passato (*pars destruens*), si riscontrano molti riferimenti all'erotismo,⁴ e meno frequenti riferimenti alla latinità. Latinità ed erotismo suscitano secondo i casi ostentato rifiuto, moti d'orgoglio o visioni antagoniste dei popoli e dei sessi, ricollegandosi nelle loro varie declinazioni a precetti fondamentali del movimento d'avanguardia, quali l'antipassatismo, il patriottismo, e l'anti-sentimentalismo, nonché alle qualità essenziali dell'uomo futurista, quali l'eroismo guerriero e la virilità.

Premettendo che siamo consapevoli non vada sottovaluta la dimensione diacronica di un movimento di lunga durata (1909-1944)⁵ che ha conosciuto una significativa evoluzione tra gli anni di esordio, il cosiddetto primo futurismo animato da istante utopiche e fervori rivoluzionari, e gli ultimi decenni, il secondo futurismo in piena epoca fascista, e premettendo che non intendiamo ridurre il futurismo al suo principale fautore e instancabile promotore, ci riproponiamo in

¹ Alludiamo ovviamente al manifesto di Balla e Depero, «Ricostruzione futurista dell'universo», datato Milano, 11 marzo 1915.

² F. T. Marinetti, «Lettera aperta al futurista Mac Delmarle», *Lacerba*, I, n. 16, 15 agosto 1913, ora in F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori Meridiani, 2005, pp. 91-94 (cit. p. 94).

³ La bibliografia critica sul futurismo e su Marinetti è sterminata e si è notevolmente accresciuta di recente in occasione del centenario della nascita del movimento. Rinviamo ai principali studi da noi qui utilizzati e segnalati nelle note (a cominciare dalla «Introduzione» di Luciano De Maria all'antologia marinettiana di cui alla nota precedente), nonché all'imponente volume a cura di P. Hulten, *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986; al volume, completo di considerevole bibliografia, a cura di G. Berghaus, *International Futurism in Arts and Literature*, New York, de Gruyter, 2000; per la biografia di Marinetti, cf. almeno G. Lista, *F.T. Marinetti: L'anarchiste du futurisme*, Paris, Séguier, 1995.

⁴ Cf. l'interessante studio sull'erotismo futurista di G. Nazzaro, «Futurismo ed erotismo», cap. 8 di *Introduzione al futurismo*, Napoli, Guida, 1984.

⁵ La maggior parte degli studiosi del futurismo fanno coincidere l'esistenza del futurismo con le date di nascita e di morte del fondatore, Marinetti.

questo breve saggio di vedere dapprima cosa intenda Marinetti per latinità, per poi soffermarci sulla sua rivisitazione futurista dell'erotismo latino.

1. Tradizione latina no, orgoglio latino sì (soprattutto quand'è virile...)

a) Latinità come tradizione da superare

In un movimento tutto teso verso il futuro, che intende fare tabula rasa del passato, la latinità non dovrebbe avere diritto di esistenza. In realtà, Marinetti non nega l'importanza della latinità, anzi: il problema è proprio come non farsi schiacciare dal peso considerevole dell'immensità del passato. La soluzione per Marinetti è rifiutare di iscriversi nella tradizione: propugna così di superare la tradizione dell'antica Roma, sostituendo alla grandezza latina una grandezza ancora più gloriosa, quella futurista *in fieri*. In una lettera aperta al belga Mac Delmarle, dell'anno 1913, Marinetti analizza le ragioni per cui la proiezione verso il futuro è, per l'Italia, una vera necessità: «Poiché un passato illustre schiacciava l'Italia [...] l'Italia più di qualunque altro paese aveva bisogno urgente di futurismo, poiché moriva di passatismo»; nel seguito della lettera, tra gli aspetti passatisti da rifiutare, Marinetti indica – più che ovviamente – l'accademismo, ma menziona anche il sentimentalismo e l'erotomania.⁶

Delle frasi quasi identiche si trovano nel volume *Democrazia futurista*, pubblicato nel 1919; Marinetti scrive: «poiché un passato illustre schiacciava l'Italia e un avvenire infinitamente glorioso ribolliva nel suo seno [...] l'Italia più di qualunque altro paese aveva un bisogno urgente di futurismo, poiché moriva di passatismo [...] il nostro programma immediato era di combattimento accanito contro il passatismo italiano sotto e forme più ripugnanti»; nella lunga lista che segue figurano il pacifismo, il sentimentalismo e l'ossessione erotica.⁷

Gli esempi da noi citati non sono singolari: sviluppi della medesima concezione della latinità – intesa come passato ingombrante – e dell'erotomania – intesa come segno del passatismo – si ritrovano in diversi testi e manifesti.

Vorremmo ricordare che, in termini ben diversi, sul rapporto del futurismo con la latinità si è espresso anche Giovanni Papini. Nel suo celebre manifesto «Futurismo e marinettismo» del 1915, prendendo radicalmente le distanze da Marinetti, Papini distingue quello che considera il vero futurismo, il movimento fiorentino da lui rappresentato, e il marinettismo milanese portato avanti dal fondatore. Ora, Papini rivendica la latinità del «suo» futurismo, nella misura in cui esso resta attaccato alle radici storiche della cultura italiana, e correlativamente critica il cieco rifiuto delle origini del marinettismo; elencando in due colonne contrapposte le tendenze e teorie antitetiche di Futurismo e Marinettismo, presenta la latinità in opposizione all'americanismo e al germanismo. In altri termini, per

⁶ F. T. Marinetti, «Lettera aperta al futurista Mac Delmarle», *op. cit.*, p. 91.

⁷ F. T. Marinetti, «Un movimento artistico crea un Partito Politico», *Democrazia Futurista*, Milano, Facchi, 1919; ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, p. 345-352 (cit. p. 345).

Papini, il rifiuto della latinità comporta il filo-germanismo, accusa molto grave in periodo bellico.⁸

Poco meno di un decennio dopo, siamo nel 1923, Giuseppe Prezolini si propone invece di distinguere i caratteri del futurismo da quelli del fascismo, di cui il futurismo viene visto come anticipazione e al quale il futurismo ha aderito. In un articolo sul *Secolo*, intitolato «Fascismo e futurismo», Prezolini osserva che «il fascismo si compiace di rievocare Roma e la classicità [...] Ora il futurismo è tutto l'opposto di questo».⁹

Un'analisi distintiva simile viene fatta, a posteriori, anche dal critico Luciano De Maria, che riferendosi allo storico Renzo De Felice afferma che i futuristi portano al primo fascismo «un tipo particolare di nazionalismo 'cosmopoleggiante' e democratico che nulla aveva a che vedere con quello bolso, retorico 'romano', clericaleggiante» dei vari leader fascisti.¹⁰

Non potendo entrare qui nel dettaglio dell'evoluzione del futurismo e dei suoi rapporti con il fascismo, ci limitiamo a notare che le distanze prese rispetto alla latinità, almeno fino ai primi anni Venti, si riducono sicuramente col tempo: nel 1929, anno in cui la romanità è entrata autorevolmente nella retorica fascista e il futurismo ha già perso ogni ambizione utopistica e innovatrice, Marinetti scrive: «I romani antichi hanno superato tutti i popoli della terra: l'italiano oggi è insuperabile».¹¹ Romani-italiani: stesso popolo, eccelso, nell'antichità come nella contemporaneità. La cultura antica, essenzializzata in carattere d'eccellenza e superiorità, è da considerarsi connaturata al popolo italiano.

b) Latinità versus bellicismo e orgoglio nazionale

Torniamo al primo decennio di vita del futurismo, per esaminare un'altra concezione della latinità, associata al sentimento antiaustriaco e antigermanico, all'orgoglio nazionale, all'amore della patria. L'articolazione complessa tra passato latino ed esaltazione della presente guerra contro l'Austria ci sembra particolarmente significativa.

In due brevi testi del 1910, dai titoli rivelatori «Contro Roma passatista» e «Trieste, la nostra bella polveriera»,¹² Marinetti procede in due tempi. Nel primo testo, descrive un incidente in macchina che avrebbe avuto mentre correva a tutta

⁸ G. Papini, «Futurismo e Marinettismo», *Lacerba*, III, n. 7, 1915; ora in L. De Maria (antologia a cura di), *Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori Oscar, 1973, pp. 283-286 (cit. p. 285).

⁹ G. Prezolini, «Fascismo e futurismo», *Il Secolo*, 3 luglio 1923; ora in L. De Maria (antologia a cura di), *Marinetti e il futurismo*, op. cit., pp. 286-291 (cit. p. 287).

¹⁰ L. De Maria, «Introduzione», in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. LIII.

¹¹ F. T. Marinetti, «La guardia al Brennero», in *Marinetti e il futurismo*, Roma-Milano, 1929, Edizioni Augustea, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 618.

¹² Pubblicati varie volte tra il 1910 e il 1917, in diverse riviste e volumi, in francese e in italiano, i due manifesti «Contro Roma passatista» e «Trieste, la nostra bella polveriera», sono stati riuniti e si susseguono in F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, edizioni futuriste di «Poesia», 1915; ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., pp. 286-290.

velocità sotto l'Arco di Costantino, e così commenta: «Fu come un simbolo, come un avvertimento, o piuttosto fu una vendetta venuta dalla lontananza dei secoli morti»; perciò grida ai romani: «voi dovete isolare i ruderi dell'antica Roma [...] chiudere in un recinto impenetrabile tutti quei resti di mura romane, vendicativi e pieni di rancore»; ma i romani non gli danno retta, troppo obnubilati dal loro rudere di Colosseo. Nel secondo testo, dedicato a Trieste, Marinetti fa della contesa città un controelesempio: «a tutti i nostri romani antichi, a tutti i nostri fiorentini medioevali», a Roma emblema della tradizione, i futuristi preferiscono Trieste, emblema dell'odio per Austria, del patriottismo e dell'amore della guerra.¹³

Nell'importante volume del 1915, *Guerra sola igiene del mondo*, figura anche un manifesto filo-interventista rivolto agli studenti, «In quest'anno futurista», nel quale Marinetti ribadisce e precisa: «cancelliamo la gloria romana con una gloria italiana più grande. Combattiamo dunque la cultura germanica, non già per difendere la cultura latina, ma combattiamo tutte e due queste culture ugualmente nocive, per difendere il genio creatore italiano d'oggi».¹⁴ E precisa, perché il suo messaggio sia chiaro, che il nemico germanico non si combatte «rievocando Greci e Romani in mostruosi cortei di terzine»,¹⁵ ma facendo una sanguinosa guerra. Nel medesimo volume, nel testo «Movimento politico futurista», Marinetti riprende il secondo manifesto politico del futurismo, pubblicato in occasione della guerra libica del 1911, il cui punto 3 esortava: «Sia cancellato il fastidioso ricordo della grandezza romana, con una grandezza italiana cento volte maggiore», proclamando peraltro la nascita del «panitalianismo».¹⁶

Insomma, in pieno periodo pre-bellico e bellico, intervenendo di forza nel conflitto tra interventisti e pacifisti, Marinetti mette in guardia contro l'idea che il glorioso passato e la cultura classica facciano di per sé degli italiani un grande popolo: per continuare a essere grandi, gli italiani, lungi dall'appigliarsi ai fasti passati, devono affermarsi patriotticamente, sul piano militare (e bando agli intellettualismi).

Notiamo che già nel 1911, Camille Mauclair, nel sottolineare alcuni aspetti positivi del futurismo, rilevava il paradosso: pur rigettando il passato, il futurismo si situava in una tradizione di irredentismo e di nazionalismo guerriero, e di fatto propugnava «la guerra a oltranza contro l'Austria, in nome dell'antico conflitto germano-latino» ...¹⁷ Nulla di nuovo, in fin dei conti, piuttosto la prosecuzione di

¹³ Le due citazioni sono tratte rispettivamente da «Contro Roma passatista» e da «Trieste, la nostra bella polveriera», *ibid.*, p. 288 e p. 289.

¹⁴ F. T. Marinetti, «1915. In quest'anno futurista», in *Guerra sola igiene del mondo*, *op. cit.*, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, pp. 328-336.

¹⁵ *Ibid.*, p. 334.

¹⁶ F. T. Marinetti, «Movimento politico futurista», in *Guerra sola igiene del mondo*, *op. cit.*, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, *op. cit.*, pp. 337-341 (cit. p. 339). Per la datazione del secondo manifesto politico, intitolato anche manifesto «Tripoli italiana», cf. la «Nota ai testi» di De Maria, *ibid.*, p. CXXXIX.

¹⁷ C. Mauclair, in *La Dépêche de Toulouse*, 20 ottobre 1911. Il giudizio di Mauclair viene riportato da Marinetti nelle prime pagine di *Futurismo e fascismo* (Foligno, Campitelli, 1924) tra gli esempi

un conflitto di civiltà, nel quale i futuristi stanno, volenti o nolenti, dalla parte della latinità.

c) Latinità, carattere dei popoli mediterranei

In effetti, se si considera un'accezione lievemente diversa della latinità, il futurismo sembra aderirvi senza remore: si tratta della latinità intesa come carattere intrinseco dei popoli di area mediterranea e di lingua latina. Questo carattere si rimarca in particolare quando essi vengono messi a confronto con altri popoli.

Il qualificativo latino, in questo senso, viene usato come sinonimo di italiano, il più spesso – in verità – per distinguere il maschio italiano (latino, mediterraneo) dal maschio germanico o inglese (l'uomo nordico), una distinzione che riguarda soprattutto il temperamento e gli usi sessuali. Marinetti si dilunga su questo punto nel suo manualletto *Come di seducono le donne* (1917), su cui ci soffermeremo dunque anche noi, ma dopo aver esaminato alcuni altri testi in cui Marinetti parla della latinità in relazione all'erotismo e alla sessualità.

2. Latinità come carattere: erotismo e sessualità

Nel fare una sorta di bilancio del futurismo, in un importante testo del 1924, *Futurismo e fascismo*, Marinetti ritorna sul famigerato punto 9 del suo manifesto di fondazione, in cui glorificava la guerra sola igiene del mondo e il disprezzo della donna.¹⁸ Marinetti si spiega in questi termini: «Volevamo lanciare in una conflagrazione mondiale la nostra razza. Occorreva dunque guarirla dall'eccessiva affettività e dalla nostalgia, esaltando gli amori veloci e distratti». ¹⁹ Gli amori veloci sono considerati una soluzione rispetto ai due problemi individuati da Marinetti: l'affetto che indebolisce e l'ossessione erotica che distrae.

Molto esplicito, in questo senso, è anche *Democrazia futurista* (1919), nel quale Marinetti parla dell'*ipersensualismo* come vizio proprio dei maschi italiani, in quanto latini: «Quest'altro vizio italiano, anzi latino, si manifesta in mille modi, ed anzitutto nella tirannia dell'amore, che falcia le energie degli uomini di azione,

dell'influenza del Futurismo nel mondo. Ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 492.

¹⁸ Il punto 9 del manifesto recita: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore del libertarî, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»; F. T. Marinetti, «Fondazione e manifesto del futurismo», *Le Figaro*, 20 febbraio 1909, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., pp. 7-14 (cit. p. 11). Sulla polemica sollevata dal «disprezzo della donna» e più in genere sulla «misoginia» futurista, ci permettiamo di rinviare al nostro studio: S. Contarini, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006 (cf. in particolare pp. 87-94).

¹⁹ F. T. Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, op. cit., p. 497.

nell'ossessione della conquista femminile, nell'ideale romantico della fedeltà e nella tendenza immonda alla più fatale e snervante lussuria».²⁰

L'arte futurista e la teoria futurista dovrebbero quindi mirare a guarire gli italiani dal vizio della sensualità, connaturata alla latinità del popolo, perché distoglie energie che devono andare alla creazione o alla guerra. Marinetti batte e ribatte sul chiodo, in occasioni molteplici e diverse; per esempio, nel manifesto *Il teatro di varietà* (1913), Marinetti loda questo tipo di teatro perché «meccanizza il sentimento, deprezza e calpesta igienicamente l'ossessione del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito».²¹

Notiamo che, in sostanza, la concezione meccanica di un atto sessuale, dissociato dal sentimento ma associato a una virilità straordinaria, implica una serialità da catalogo dongiovannesco. Emblematica, appunto, è la figura del Don Giovanni, verso la quale Marinetti esprime curiosamente un rifiuto virulento, che solo a tratti si fa più contenuto.

In uno dei suoi manifesti più importanti, «L'uomo moltiplicato e il regno della macchina» (1915), si scaglia contro la concezione apologetica del don Giovanni, perché la considera speculare a quella del «cornuto», affermando che sono entrambi cliché che rinforzano la gelosia; i giovani maschi, invece – insiste – devono liberarsi dall'eroticismo, dalla lussuria e dal sentimento; per immunizzarsi contro l'amore, devono «[distrarre] infinitamente il loro sesso con contatti femminili rapidi e disinvolti».²²

Molto più moderato, il manifesto intitolato «Contro la Spagna passatista», pubblicato sulla rivista madrilenza *Prometeo* nel 1911; rivolgendosi agli spagnoli, nel tentativo propagandistico di diffondere il futurismo anche in Spagna, Marinetti menziona il Don Giovanni (più esattamente «i vostri Don Giovanni») tra le qualità essenziali della popolo spagnolo, ossia latino, precisando che non è un modello da distruggere, ma un modello da trasformare.²³

Don Giovanni, seduttore seriale e figura paradigmatica della latinità maschile, era stato portato ad esempio – da superare – anche in un'intervista rilasciata da Marinetti alla rivista *Comædia* nel 1909; reagendo alla polemica sollevata dal suo «disprezzo della donna», dice:

nous voulons combattre enfin la tyrannie de l'amour qui, surtout dans les pays latins entrave et tarit les forces des créateurs et des hommes d'action. Nous voulons

²⁰ F. T. Marinetti, «Il cittadino eroico, l'abolizione delle polizie e le scuole di coraggio», in *Democrazia futurista*, op. cit., pp. 442-460 (cit. p. 456; *ipersensualismo* è in corsivo nel testo).

²¹ F. T. Marinetti, «Il teatro di varietà», *Lacerba*, I, n. 19, 1 ottobre 1913, ora in L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1998, pp. 99-104 (cit. p. 101).

²² F. T. Marinetti, «L'uomo moltiplicato e il regno della macchina», in *Guerra sola igiene del mondo*, op. cit., pp. 297-301 (cit. p. 301).

²³ F. T. Marinetti, «Contro la Spagna passatista», in *Prometeo*, giugno 1911, ora in F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, op. cit., p. 44 (il medesimo testo, intitolato «Proclama futurista agli Spagnuoli», fu poi inserito da Marinetti in *Guerra sola igiene del mondo*; anche questa versione viene ripresa in *ibid.*, p. 278).

remplacer dans les imaginations la silhouette idéale de Don Juan par celle de Napoléon [...] et en général arracher les mâle de vingt ans à la vaniteuse obsession de l'aventure galante.²⁴

Insomma, il pericolo dongiovannesco incombe sui paesi latini, urge sostituire il mito del seduttore con quello del più bellicoso Napoleone.

3. *Come si seducono le donne: l'erotismo futurista*

Più facile da propugnare che da fare: constatiamo che la serialità antidoto alla gelosia e all'ossessione erotica, in versione futurista integra i principi della velocità e della moltiplicazione ma poco si discosta dal catalogo dongiovannesco. La seduzione in serie viene celebrata dallo stesso Marinetti, con leggerezza di tono quasi goliardica, in *Come si seducono le donne*. Questo libretto, che ha avuto diverse riedizioni tra il 1917 e il 2003, con varianti significative,²⁵ viene presentato dall'autore come un manuale di seduzione: Marinetti racconta una serie di avventure da lui – dice – veramente vissute, per spiegare le tattiche adottate e dimostrare che nessuna donna resiste al maschio italiano futurista. Il libro appare in un contesto segnato sia da un dibattito polemico sulla questione della donna in seno al futurismo che da un progresso dell'emancipazione delle donne, un contesto profondamente marcato anche dalla guerra in corso. Non a caso, questo «manuale», rappresenta l'apice dell'esaltazione della virilità associata all'italianità e all'eroismo guerriero.

Nella prefazione, i due futuristi Bruno Corra ed Emilio Settimelli, dopo aver mitizzato le energie e le doti di amante di Marinetti, definiscono il libro «guerresco e igienico» precisando che uno dei concetti futuristi più audaci ed eroici è

la liberazione dall'amore come fenomeno capace di *unicità, eternità e fatalità*. Il combattere i fantasmi romantici che si chiamano *Donna Unica, Amore eterno, Fedeltà*, è un tentativo di liberare la nostra razza latina dalle corrosioni velenose del chiaro di luna e dalla lurida prigionia della gelosia.²⁶

Nel primo capitolo, intitolato «La donna e la varietà», Marinetti spiega che, in attesa di ripartire per il fronte, sta dettando il libro in velocità, maneggiando brutalmente il corpo di una donna fatta di cento donne, quella donna che «ognuno» porta con sé alla guerra. E precisa: «Ognuno... un italiano beninteso,

²⁴ L'intervista a Marinetti, pubblicata su *Comœdia* del 26 marzo 1909, è stata ripresa in F. T. Marinetti, *Poupées Électriques*, Paris, Sansot, 1909, pp. 29-34.

²⁵ F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Ed. da centomila copie, 1917. Sulle vicissitudini editoriali successive e sulle polemiche, rinviamo alla nostra recensione della ristampa, nel 2003, della seconda edizione (1918), per i tipi di Vallecchi, Firenze: S. Contarini, «Come si seducono le donne», in *Rivista di Studi Italiani*, University of Toronto, anno 21, n. 1, 2003, pp. 336-337.

²⁶ B. Corra e E. Settimelli, «Prefazione», in F. T. Marinetti, *Come si seducono le donne*, op. cit., p. 17 (corsivi nel testo). N.B. Le citazioni sono tratte dalla menzionata ristampa Vallecchi del 2003; di seguito, saranno indicate con il solo numero di pagina, nel testo.

completamente virile, libero da ogni pregiudizio nordico, nemico delle biblioteche e intimamente legato al gran pozzo di sensualità che si chiama Mediterraneo» (pp. 21-22).

Prosegue spiegando che «non tutti gli uomini sanno favorire questa facoltà di distrarsi. Gli uomini infatti si dividono in due specie, quelli che sentono la donna e quelli che non la sentono» (p. 23). E precisa, se non se ne fossero capite le intenzioni: «Più della metà dei maschi italiani hanno la forza che seduce e capisce il bel sesso. In Spagna e in Francia essa è molto meno sviluppata che da noi. In Russia e in Inghilterra quasi non esiste. Questa forza è direttamente aumentata dal sole» (p. 23). Notiamo en passant che i popoli germanici – in piena guerra – non sono neppure presi in considerazione, e del resto il paragone di Marinetti non si spinge a popoli non europei. Notiamo ancora che Marinetti mette in relazione la libertà emancipata delle donne del nord con il fatto che gli uomini le apprezzano più intellettualmente che fisicamente e ne ignorano gli istinti.

La distinzione tra i caratteri sessuali dei popoli si puntualizza nel seguito del manuale. Nel capitolo intitolato «La donna e la guerra», tra le varie conquiste di Marinetti c'è un'olandese. Dopo averla posseduta in una stanza d'albergo, senza svestirsi dell'uniforme da bombardiere, le chiede cosa distingua un italiano da un nordico; risposta dell'olandese: l'uomo latino. Marinetti, insoddisfatto, reagisce così: «Lascia stare il latino. Non sono latino. Sono italiano, cioè molto diverso da uno spagnuolo o da un francese» (p. 39). Ovviamente l'amante olandese è d'accordo, e segue una conversazione in cui si elogiano le qualità del soldato italiano.

Si osserva, in *Come si seducono le donne*, una sorta di climax, una progressione retorica in tre tempi: solo i popoli latini apprezzano la donna; tra questi, solo gli italiani sanno sedurre; tra gli italiani, solo ai soldati futuristi nessuna donna si nega.

In effetti, in chiusura del volumetto, nel capitolo «La donna e il futurista», sintetizzate le specificità (le «complicazioni erotiche») delle donne da lui conquistate, dalle romane alle parigine, Marinetti si chiede che cosa debba avere un uomo per sedurre così tante donne e così diverse; la risposta non stupirà il lettore: tutte le qualità di un futurista italiano. Qualità che, oltre ai muscoli militarizzati e al coraggio, sono «odiare istintivamente tutto ciò che è germanico» (p. 97). La logica è stringente: poiché l'eroismo è «l'afrodisiaco supremo della donna», i neutralisti italiani, germanofili, «sono tutti o quasi tutti cornuti» (p. 98).

Conclusione

Quali conclusioni trarre da questo breve excursus nella rivisitazione marinettiana della latinità associata all'erotismo?

Abbiamo osservato che Marinetti, contrapponendo nazionalismo e bellicismo da un lato, sentimentalismo ed erotismo dall'altro, oscilla tra l'esaltazione della virilità latina e il rifiuto della sensualità, posizione problematica e non priva di

contraddizioni. L'ossessione erotica – carattere connaturato alla latinità del popolo italiano – suscita in Marinetti maschia fierezza; essa va tuttavia combattuta perché distoglie le energie dei giovani maschi sia dalla guerra che dalla creazione del nuovo, i due capisaldi del futurismo. Il problema è chiaro: il maschio latino non può fare a meno di una ragguardevole attività sessuale, e l'eroico soldato neppure. Che fare? La soluzione, Marinetti sembra trovarla procedendo a una triplice audace operazione: la prima tappa consiste da un lato nel dissociare il sentimento dal sesso, dall'altro nel dissociare la latinità come tradizione culturale dalla latinità come indole; la seconda, consiste nel sostituire gli invadenti fantasmi erotici dell'immaginario maschile con una seriale considerevole pratica sessuale che permetta di dar sfogo, ma con distacco, alla focosità latina connaturata; infine, e per Marinetti diremmo finalmente, la virilità – comprensiva del vigore sessuale – può riconnettersi al bellicismo: l'eroico guerriero, senza farsi distogliere dal supremo obiettivo della vittoria militare, può collezionare prede femminili; e può imporre al contempo la sua superiorità militare e sessuale.

Il rifiuto dell'erotomania passatista, il superamento della mediterranea passionalità, si concretizzano così nella materialità di un atto ripetitivo, in una conquista incessante che permette al maschio futurista guerriero – la cui latinità è sinonimo di ardenti predisposizioni sessuali e di *vis* amorosa senza eguali – di affermare con orgoglio la propria supremazia sugli altri maschi, in particolare sugli italiani pacifisti e sui nordici.

Non facendo troppe distinzioni tra erotismo, sessualità, sensualità, passione, ma opponendoli sempre ad amore e sentimenti, e barcamenandosi per conciliare mitologie della virilità mediterranea, supremazia latina, esaltazione bellico-nazionalista, Marinetti, fondatore di un movimento di avanguardia che ambiva alla ricostruzione dell'universo, incitava a fare tabula rasa del passato e propugnava il culto del nuovo, propone infine un modello di erotismo futurista tutto maschile che, a ben guardare, non ha proprio nulla di nuovo.

L'EROS DANNUNZIANO

SIMONA COSTA

Università degli Studi di Roma Tre

L'eros è certo per d'Annunzio chiave privilegiata d'accesso alla scoperta dell'io e, al contempo, grimaldello di un incessante sperimentalismo letterario che su registri diversi e fin dissonanti cerca il magico punto di consonanza tra vita e scrittura. Premonizioni non mancano. Nelle pagine autobiografiche di *favilla* sulla sua fanciullezza nella selvaggia Pescara, l'eros occhieggia nei vagheggiamenti amorosi per Linda, ovvero Teodolinda Pomarici, o si materializza nell'approccio con una pastorella nominata Splendore, camuffatasi da piccola baccante con un grappolo di uva nera spalmato sul viso per non farsi riconoscere e insidiare. Vano stratagemma se verrà senza sforzo conquistata nel «dolciere acquoso» del mosto: immagine in cui ravvisare, a posteriori, «un senso segreto, pel *suo* genio e pel *suo* destino».¹ Ma accanto vive l'amorosa presenza materna che vigila sull'inquieto e predestinato fanciullo: quella madre che l'aveva fatto «a simiglianza d'una immagine velata dall'angelo del *suo* nome»² e da cui il figlio patirà un traumatico esilio. Quella figura materna, legata al culto della casa, della famiglia e della terra natale, che troverà poi, insieme all'altra figura centrale dell'affettività familiare, la sorella Anna, piena consacrazione nei versi del *Poema paradisiaco*, ma che ci verrà incontro anche da altri versi e prose, come *Maia*, le *faville*, il *Notturmo*, il *Libro segreto*.

L'eros dannunziano continuerà sempre ad oscillare fra questi due poli, il sensuale e il verginale, mentori il Flaubert della *Tentation de Saint Antoine* e lo Swinburne di *Poems and Ballads* e sulla scia di preraffaelliti come Morris e Rossetti. Due poli che potranno forse una sola volta trovare una complessa quanto ambigua composizione nella figura della «donna nomade e disperata», quell'Eleonora Duse, di lui più anziana di un quinquennio, pronta a fare sacrificio di sé per la genialità del compagno a lei unito da un patto non solo di amore ma soprattutto artistico. Nel *Piacere*, l'amore di Andrea Sperelli per Elena e Maria – appunto i due volti, sensuale e verginale, di una medesima donna – si consumerà nella perdita di entrambe, una volta frustrato il tentativo di sovrapposizione delle due figure. Nell'*Innocente*, Tullio Hermil vivrà da una parte l'*amour-passion* per Teresa Raffo, la donna-serpente alla Flaubert; dall'altro l'amor coniugale-sororale per la dolce,

¹ Il rimando è, nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, a *Il grappolo del pudore*, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, 2 voll., a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, introduzione di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, I, pp. 1242-1244.

² Come scriverà sempre in una prosa di *favilla* del *Secondo amante*: *Sum id quod sum, ibid.*, pp. 1238-1241: 1240.

remissiva Giuliana, che rientra a pieno nella filiera delle madri, figlie e sorelle e nella costellazione preraffaellita e paradisiaca, come ci dicono le tuniche da lei indossate e le sue bianche mani. Giuliana, il cui *leitmotiv* non è dato da Flaubert, bensì dal Verlaine di *Sagesse*, non solo è madre ed è a sua volta amata come una figlia dalla madre di Tullio, ma, con una qualche perversione incestuosa, è figura sovrapposta dal marito a quella di una propria sorella molto amata e morta bambina, Costanza.

Tale dicotomia è del resto presente già all'adolescente convittore del Collegio Cicognini di Prato: da una parte il registro sensuale si concretizza nella figlia di un amico del padre, Clemenza Coccolini, che, di fronte alla bronzea statua di un capolavoro di arte etrusca, la *Chimera* del fiorentino Museo Archeologico, rivela al più giovane amico la coinvolgente malia di ben due «bocche» sensuali.³ Dall'altra, ecco l'innamoramento per una fanciulla che suona al pianoforte una *Romanza senza parole*: quella Giselda-Elda, la Lalla dei versi di *Canto novo*, figlia del suo insegnante di lingue Tito Zucconi, per cui invano chiederà al proprio padre il consenso alle nozze e per cui stenderà il suo primo epistolario amoroso.⁴ L'edizione 1882 di *Canto novo*, aperta proprio sul nome di Lalla, «strana bimba da li occhioni erranti»,⁵ registra la propria novità sul nesso, poi istituzionalizzato nella lirica dannunziana, poesia-natura-donna. La ricerca di una propria voce originale si focalizza sull'ispirazione amorosa, se il 1º maggio 1881 Gabriele scriveva a Elda: «Tutte le mie donne poetiche sono fantocci, son burattini di legno con delle teste di cera. Tu, tu fremerai, piangerai, riderai nelle mie strofe; palpiterai di vita vera, mi darai immagini meravigliose ed armonie transumane». Ma invece che a Firenze, vicino a Lalla, Gabriele si iscrive per volontà paterna all'Università di Roma, le cui aule tuttavia disenterà a favore delle redazioni giornalistiche. Alla conquista di Roma, il giovane Gabriele, introdotto dal duca Hardouin di Gallese nelle sale di Palazzo Altemps per aiutare il figlio Luigi in difficoltà negli studi, è dapprima attratto dalla duchessa madre, Natalia, ma passa presto a corteggiarne la figlia, Maria. L'ascesa sociale ha il suo primo gradino nel matrimonio, aspramente osteggiato e sempre disconosciuto dal duca: un «peccato di maggio» reso pubblico nei versi apparsi sulla «Cronaca bizantina» del 16 maggio 1883 e soprattutto una fuga d'amore a Firenze (28 giugno) creano lo scandalo che percorre i giornali come l'ambiente mondano-letterario. Dopo una cerimonia nuziale in sordina nella cappella di palazzo Altemps (28 luglio), assente il padre, piangente la madre e presenti neppure i genitori di lui ma solo pochissimi amici come Francesco Paolo Michetti e

³ L'episodio si legge nelle pagine del *Secondo amante*, dove la fanciulla appare sotto i nomi di Clematide e di Malinconia: cfr. *La Chimera e l'altra bocca*, *ibid.*, pp. 1275-1278.

⁴ G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, a cura di I. Ciani, Pescara Centro nazionale di studi dannunziani (d'ora in poi: CNSD), 1985.

⁵ Un verso registrato a contraggenio da Carducci che in una lettera aperta del gennaio 1887 al direttore del «Resto del Carlino» si dichiara perseguitato dai «feroci ragazzi italiani [...] co' soliti versi, con le solite bimbe dai soliti occhioni»: cfr. E. De Michelis, 'Canto novo', *vient de paraître* (1983), in *Id.*, *Ancora d'Annunzio*, Pescara, CNSD, 1987, p. 219.

⁶ G. d'Annunzio, *Lettere a Giselda Zucconi*, *op. cit.*, p. 19.

Matilde Serao, i due sposi, in difficoltà economiche, partono per l'Abruzzo, dove nel gennaio 1884 nasce il loro primogenito, Mario. Dal matrimonio, chiuso da una separazione nell'agosto 1890 (dopo che Maria si era gettata da una finestra della casa romana al piano rialzato di via Piemonte, con poche conseguenze), dovevano poi nascere altri due maschi, Gabriellino (1886) e Veniero (1887).

Nel 1883 esce *Intermezzo di rime*, comprensivo del *Peccato di maggio* e destinato a suscitare ire e scandali censori di più di un critico. Nei versi di *Peccato di maggio* la passeggiata nel bosco – una tematica di lunga durata nell'opera dannunziana, come ci dice *La pioggia nel pineto* – con Yella (controfigura di Maria) si compiva infatti con il cedimento della «bianca / vergine inconsapevole»: «Chino a lei su la bocca io tutto, come a bere / da un calice, fremendo di conquista, sentivo / le punte de 'l suo petto dirizzarsi, a 'l lascivo / tentar de le mie dita, quali carnosì fiori [...]». Ma a pesare sulla bilancia dei moralisti inquisitori era certo anche la confessione contenuta nel terzo e quarto degli iniziali *Sonetti di primavera*: «la giovinezza mia barbara e forte / in braccio de le femmine si uccide», con la successiva descrizione della fatica e dell'estenuazione dei reiterati erotici amplessi: «O bei corpi di femmine attorcinti / [...] / pur m'è dolce per voi così sfiorire». Mentre Chiarini dichiarava che per i suoi versi osceni d'Annunzio meritava più le attenzioni della questura che quelle della critica, Panzacchi lamentava l'eccessiva pressione della «femmina» su tutta la nostra arte e lo stesso Enrico Nencioni, amico e maestro di Gabriele, alzava la voce contro una letteratura pornografica che sostituiva la «femmina» alla «donna», intaccando così la famiglia. Unico, ma appassionato avvocato difensore, Luigi Lodi vedeva in tali attacchi la dimostrazione di una falsità letteraria e morale che rispecchiava quella politica, nel trionfo del trasformismo personificato da Agostino Depretis. Tutto comunque concorre al *battage* pubblicitario: la polemica viene infatti raccolta da Sommaruga nel 1884 in apposito libro, titolato *Alla ricerca della verecondia*.

Ma dopo l'ulteriore edizione Sommaruga del 1884, variata ma dal profilo sostanzialmente immutato, la nuova edizione della raccolta uscita nel 1894 presso l'editore napoletano Bideri, con il solo titolo *Intermezzo*, si accresce tra l'altro di ben trentacinque nuovi testi, molti dei quali degli anni 1892-1893⁷ come tutti quelli della nuova sezione *Le adultere*: dodici sonetti dedicati a figure storiche o letterarie di donne dal fascino torbido e coinvolgente, come Elena, Erodiade, Isolda, Lady Macbeth, sul gusto decadente per la *femme fatale*, comprensivo di accenti di erotico sadismo. Così l'orrenda punizione inferta alla lussuriosa Godoleva, arsa nella «rosa / impudica», è notoriamente un calco da un racconto delle *Diaboliques* di Barbey

⁷ Al 1883 risalgono invece i due poemetti in versi martelliani *La tredicesima fatica* e *Il sangue delle vergini*, il primo dei quali è debitore, oltre che a Mendès, alla *Vénus rustique* di Maupassant, mutando al maschile la figura della *Vénus* in quella di Ercole, seduttore destinato a perire nella foresta in cui vive con le sue tremila concubine, tramutata in immenso rogo dai gelosi contadini cui ha sottratto le donne. Quanto a *Il sangue delle vergini*, calco del Baudelaire di *Le calumet de paix* delle *Fleurs du mal*, a sua volta imitazione di *The Song of Hiawatha* di Longfellow, l'aggressività qui non si placa con il *calumet* della pace, ma la violenza, connessa alla lussuria, riesplode in un rinnovato stupro e nella conseguente strage.

d'Aurevilly, *A un dîner d'athées*.⁸ Nelle pagine di *À rebours*, Des Esseintes, appassionato cultore del *dandy* Barbey d'Aurevilly e tanto colpito dalle *Diaboliques* da farsene stampare un prezioso esemplare su pergamena benedetta, cita proprio questo racconto quale esempio di demoniaca erotomania e lo accosta alla *Philosophie dans le boudoir* di Sade.

Ma torniamo a Gabriele e Maria Hardouin. Nel novembre 1884 i due coniugi sono di ritorno a Roma, dove, grazie ai buoni uffici della suocera, Gabriele è stato assunto dal principe don Maffeo Sciarra Colonna nella redazione della «Tribuna». Per d'Annunzio, personaggio e scrittore, è tempo di svolte: nella redazione del «Capitan Fracassa» incontra la giornalista napoletana Olga Ossani che si firmava con lo pseudonimo di Febea: una bellezza dagli anomali capelli bianchi nonostante la giovane età e con cui nasce un amore presto concluso (nel marzo 1885) dalle nozze di Olga proprio con il giornalista Luigi Lodi. A un concerto presso il Circolo Artistico di Via Margutta, il 2 aprile 1887, Gabriele incontra Elvira Natalia Fraternali, mal maritata al conte Ercole Leoni: sarà lei, sotto il nome di Barbara, il grande amore che lo accompagna e lo ispira nella sua opera fino al definitivo addio del novembre 1892, come testimonia un altro appassionato epistolario di oltre mille lettere di lui.⁹ La dimensione duratura della scrittura epistolare e le sue valenze stilistiche erano del resto ben presenti a uno scrittore spesso interessato a riavere indietro le proprie lettere d'amore per riutilizzare nell'opera quei lacerti di vita già letterariamente impressi di passione. Proprio queste lettere ci dicono la trasfigurazione letteraria operata dal poeta su Barbara Leoni, mutata non solo nel nome (da Elvira a Barbara) ma nella stessa fisicità, anche lei attratta, come le affascinanti donne del *Piacere*, nel cerchio magico di un incantamento pittorico. Si legge infatti in una lettera, in data 23 luglio 1888 da Francavilla al Mare, dove lo scrittore si era rifugiato per la scrittura del *Piacere*: «Io mi ricorderò sempre, per la vita, della commozione ch'io ebbi jersera quando apersi la strana porta della casa marina [...]. Il mistero mi stringeva. La figura di Sefora, nella *Storia di Mosè* del Botticelli, ch'è su l'uscio della mia stanza, prese il tuo volto».¹⁰ Una perfetta contiguità, allora, con lo Swann proustiano che, incline a ritrovare nelle figure del reale le fattezze dei capolavori da lui amati, si sentirà irretito da Odette nel momento in cui ne noterà la rassomiglianza appunto con la Sefora del Botticelli, così trascendendone una carnalità a lui aliena.¹¹

Ma Barbara avrà ulteriori incarnazioni letterarie, come nel *Trionfo della morte* dove Giorgio Aurispa sarà sopraffatto dalla tumultuosa lussuria mutuata dal corpulento padre e fomentata da Ippolita che si scoprirà *l'invincibile*, come recita il

⁸ Cfr. G. Tosi, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)* (1981), in Id., *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, 2 voll., a cura di M. Rasera, prefazione di G. Oliva con testimonianze di P. Gibellini e F. Livi, Lanciano, Carabba, 2013, II, pp. 855-940: 862-863.

⁹ G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni (1887-1892)*, a cura di V. Salierno, Lanciano, Carabba, 2008.

¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹¹ A legare Swann a d'Annunzio è la comune suggestione di Ruskin: si veda, in proposito, P. P. Trompeo, *Trittico botticelliano*, in Id., *L'azzurro di Chartres*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1958, pp. 71-76.

Libro VI, l'ultimo del romanzo. La ricerca della salvezza in un amore sano è destinata alla delusione: l'androgina Ippolita diventa la Nemica per eccellenza e si staglia come la prima Eva destinata a divenire il flagello del mondo e spargere ovunque dolore e morte. Dietro questa figura, che si avvale di tutta una tradizione decadente, affiora anche il modello della *Vieille maîtresse* di Barbey d'Aurevilly, ovvero del personaggio fatale di Vellini, la protagonista del titolo, che d'Annunzio cita in una lettera a Barbara dell'8 gennaio 1890 quale sua possibile controfigura per «potenza strana» e fascino «invincibile».¹²

Sulla fine d'agosto del 1891 Gabriele accompagna Michetti a Napoli, tappa di un viaggio dell'amico verso la Sicilia. A Napoli, invece dei pochi giorni progettati, rimarrà inopinatamente fino al 1893, imbastendovi una relazione con la principessa siciliana Maria Gravina Cruyllas di Ramacca, già conosciuta a Pescara nell'estate, e sposata (anche lei infelicamente, ma stavolta con due figli) al conte Ferdinando Anguissola di San Damiano, un capitano di artiglieria. Il nuovo amore, avviato nell'aprile del 1892, si intreccia al precedente: mentre mette incinta Maria, continua a scrivere lettere d'amore a Barbara, in un rapporto tuttavia ormai conflittuale che si chiuderà su un doloroso e tormentato addio.¹³ L'avvicinarsi delle figure femminili trascorre nei versi delle *Elegie romane*, nel passaggio dalla Roma di Barbara alla Napoli di Maria Gravina, protraendo l'intima connessione tra donna e paesaggio. E nel *Poema paradisiaco*, la figura di Maria Gravina ispira il tema dell'erotismo stanco, che si allinea con quello materno e dell'innocenza recuperata. I versi de *La passeggiata* sono tutti modulati su questo secondo registro di «anime stanche», paghe «di qualche dolcezza / mite» e in cerca di «una tristezza / riposata ed eguale». Nell'atmosfera di un aprile velato si dipana suasivo e insinuante il monologo galante del poeta, nell'analogia donna-*hortus conclusus*: «Voi, signora, / siete per me come un giardino chiuso. // Siete per me come un giardino chiuso, / dove nessuno è penetrato mai».

La relazione con Maria Gravina si trascinerà tormentosamente fino al 1897, tra le furibonde gelosie di lei, che sfoceranno anche in un'aggressione fisica all'amante disamorato. Le prime, immediate conseguenze ne sono un processo per adulterio, una figlia, Renata, nata nel gennaio 1893, e ulteriori guai economici. Un altro figlio, Gabriele, nato poi nel maggio 1897, non sarà però riconosciuto da d'Annunzio. È sorta intanto una nuova figura ispiratrice, Eleonora Duse, accanto alla quale si avvia la stagione teatrale dell'arte dannunziana. Dal marzo 1898 d'Annunzio si stabilisce sulle colline di Settignano, nella quattrocentesca villa detta Capponcina (già proprietà dei marchesi Capponi), in stretta contiguità con la Porziuncola, la villetta che la Duse aveva affittato sin dal luglio 1897. Un *ménage*, questo, destinato a suscitare scalpori e prese di posizione da parte degli amici della coppia: vittima

¹² Cfr. in G. Tosi, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese, op. cit.*, l'Appendice II, *Il personaggio di Ippolita, Villiers del l'Isle-Adam e Barbey d'Aurevilly*, pp. 919-923 e cfr. G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni, op. cit.*, pp. 332-333.

¹³ Si veda, oltre alle già citate *Lettere a Barbara Leoni*, la scelta antologica delle *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di F. Roncoroni, Milano, ES, 2008 e le note relative.

ne è generalmente considerata la Duse, sacrificata, si dice, sentimentalmente, economicamente e artisticamente. A peggiorar la propria posizione di gentiluomo, d'Annunzio riverserà nelle pagine del *Fuoco*, apparso nel 1900, molti e delicati particolari autobiografici di questa relazione, suscitando ulteriore scandalo. La seconda parte del romanzo, *L'Impero del Silenzio*, su uno scenario veneziano pervaso di segni di morte e decomposizione, ha quale protagonista e nume tutelare una Duse immortalata, oltre che come Foscarina, con il nome di Perdita, su citazione dallo shakespeariano *Winter's Tale*. Un ritratto, questo, che ai suoi tempi fu interpretato nello scandalistico segno dell'indiscrezione sentimentale, ma che rimane un irripetibile, altissimo omaggio di arte e di vita. Sul trascorrere di quadri paesistici, tra calli, giardini chiusi, gite lungo il Brenta, nell'atmosfera dolce e straziante di un autunno malato, il volto di Venezia, città affaticata da troppa storia, si compenetra con l'appassionato e umbratile volto di Foscarina, segnato dal tempo e dalla vita randagia. Creatura metamorfica, di luce e di ombra, atteggiata su espliciti canoni *art nouveau*, Foscarina è un'ambivalente Demetra e Persefone, perturbante immagine medusiaca e al tempo stesso mediatrice verso la catarsi artistica. «Non beata beatrice», come altrove sarà detta,¹⁴ è anche esplicita controfigura di Kundry del *Parsifal* wagneriano, tormentata fra peccato e redenzione: e da Kundry Foscarina ripete l'anelito all'estasi di un amplesso salvifico e la volontà di una dedizione totale espressa nell'iterato «servire, servire!» (*dienen, dienen*).

Dopo il mancato ruolo di protagonista nei panni della giovane Mila della *Figlia di Iorio*, la Duse vede sempre più avvicinarsi la necessità di chiudere un rapporto ormai logorato da troppe rivali, tra cui, astro nascente, la marchesa Alessandra Starabba di Rudinì, vedova del marchese Marcello Carlotti del Garda e figlia del marchese Antonio, già ministro e presidente del Consiglio. Dopo un primo incontro a Milano nel maggio 1903, i due si erano ritrovati tra Roma e Firenze, tra una caccia alla volpe e il matrimonio del fratello di lei, Carlo: dall'ottobre 1903 i loro nomi appaiono spesso accomunati nelle cronache mondane e il 13 novembre Alessandra dismette le sue resistenze. Dopo un Natale ancora trascorso a Settignano, la Duse riparte per le sue *tournées*: i primi mesi del 1904 vedono Eleonora inseguire per via epistolare l'ormai sempre più distratto Gabriele, fino a provare un abboccamento, sempre epistolare, con la rivale e suggellare infine la ritirata con l'ultimo telegramma del 17 aprile. Vi saranno, nel tempo, riprese epistolari e un casuale incontro nel 1922 in un albergo di Milano; due anni dopo, la Duse moriva a Pittsburgh, durante una *tournee*; l'ormai stanco ospite del Vittoriale che aveva inutilmente pregato Eleonora di raggiungerlo a Gardone, manterrà nelle sue stanze un busto marmoreo della grande attrice. Del resto, durante la guerra, il superstizioso d'Annunzio (per cui l'anno 1913 sarà «1912+1»)

¹⁴ Per la definizione di «non beata beatrice», cfr., nel *Secondo amante*, *L'Ommorto e il centauro*, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, op. cit., pp. 1217-1222: 1218.

aveva sempre tenuto a suo talismano gli smeraldi donatigli dalla Duse, riscattati dopo averli dovuti impegnare negli anni francesi.

La sostituzione alla Capponcina di Alessandra a Eleonora comporterà un ulteriore scandalo a sedare il quale, anche a causa delle ire del padre di lei, d'Annunzio tenterà invano di ottenere la naturalizzazione svizzera per poter divorziare da Maria Hardouin. Non solo, ma la giovane Alessandra, detta Nike da Gabriele, sportiva e amante di una vita eccentrica e lussuosa, indusse un aumento esponenziale di servitori, cani e cavalli, destinato a far precipitare la situazione finanziaria. Tuttavia la relazione non ebbe vita lunga, anche a causa di una grave malattia, un tumore all'utero, e di una serie di operazioni chirurgiche che resero Alessandra dipendente dalla morfina. Gabriele fu appassionatamente vicino alla donna in grave pericolo di vita e abbandonata dalla polemica famiglia. Lo testimonia, oltre al postumo *Solus ad solam*, quella *favilla* pubblicata sul «Corriere della Sera» il 30 luglio 1911 ma con la data «Maggio 1905 in Firenze»: *Dell'amore e della morte e del miracolo*, in cui si intrecciano i temi della malattia, della morte e della risurrezione per «volontà d'amore».¹⁵ La malattia e l'uso della morfina paiono tuttavia accentuare in Alessandra un'instabilità emotiva fors'anche ereditaria, se la madre era stata internata in una casa di cura e il fratello Carlo finirà suicida. Dopo un'estate ancora trascorsa insieme (e con cani, cavalli e camerieri) a Marina di Pietrasanta, alla Versiliana, nel dicembre 1906 Alessandra lascia la Capponcina per Roma dove affitterà un appartamento a Palazzo Zuccari, così ricalcando le orme di Andrea Sperelli. Intanto per Gabriele, perseguitato dai creditori che assediano la Capponcina, ci sono nuovi incontri destinati a ulteriori futuri sviluppi, come con colei che sarà la Coré (sposa di Plutone, dio degli Inferi) del *Notturmo* e del *Libro segreto*: la quanto mai eccentrica marchesa Maria Luisa Casati Stampa, appassionata di occultismo e rimasta celebre per i suoi favolosi giri di perle, gli allevamenti di animali esotici, il boa vivo attorcigliato alle spalle, le statue di cera poste tra i commensali. La ritroveremo negli anni francesi e poi a Venezia, dove abita il palazzo di fronte alla dannunziana Casetta rossa, e ancora al Vittoriale, dove è (oltre alla bronzea tartaruga da lei originariamente regalata e morta di indigestione di tuberose) il ritratto fotografico fattole nel 1922 da Man Ray in cui appare con quattro occhi.¹⁶

Ma a imporsi è ora l'amore, molto sensuale, per Giuseppina Giorgi, moglie del conte Lorenzo Mancini, amore nato nell'estate del 1906, quando non era ancora chiusa la relazione con Alessandra di Rudinì. E la data dell'11 febbraio, quella del grande dono, resterà sempre per d'Annunzio data sacrale, se sarà poi superstiziosamente collegata alla beffa di Buccari dell'11 febbraio 1918 e se ancora

¹⁵ La *favilla*, poi inserita nel *Compagno dagli occhi senza cigli*, si legge ora in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, op. cit., pp. 1649-1652.

¹⁶ Cfr. G. d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a cura di R. Castagnola, Milano, Archinto, 2000. Per le sue stravaganze veneziane, compreso il leopardo a guinzaglio, cfr. G. Damerini, *D'Annunzio e Venezia* (1943), postfazione di G. Paladini, Venezia, Albrizzi, 1992, pp. 161-162.

all'11 febbraio 1938 scriverà: «Oh ricordi dolci e laceranti!... E fu la mia ultima felicità».¹⁷ Oppressa da scrupoli morali e religiosi, Giuseppina (la Giusini e Amaranta del postumo diario *Solus ad solam*), nel settembre 1908 impazzì e dovette esser ricoverata in una clinica.¹⁸ Quanto ad Alessandra, si ritirerà nell'ottobre 1911 in un convento francese di carmelitane col nome di suor Maria di Gesù.¹⁹

Siamo alla forzosa liquidazione del fastoso stile di vita della Capponcina e allo smorzarsi delle passioni, pur protratte in una nuova storia avviata, nel 1908, con una contessa russa, Nathalie de Goloubeff, da lui detta Donatella, ispiratrice di quella *Fedra* che andrà in scena nell'aprile 1909, risolvendosi in un nuovo fiasco. Anche il suo ultimo romanzo, il *Forse che sì forse che no* (1910), nasce nel cerchio della passione per Donatella: non a caso il suo traduttore francese, Georges Hérelle, che tuttavia questo romanzo non tradusse, sostituito proprio da Donatella, trovò il romanzo «spermatico», buono per inaugurare un nuovo ciclo, quello della mandragola. Due donne tra loro contrapposte quanto complementari sono qui legate da un legame sororale: Isabella, la perversa *femme fatale* destinata alla finale follia, e la vergine Vana, la cui purezza è tuttavia avvelenata dalle passioni infette che respira attorno a sé e che si farà inconsapevole portatrice di morte per chiudere quindi la propria parabola nel suicidio.

L'incupirsi mortuario della figura femminile avrà un'ulteriore conferma nelle pagine della *Leda senza cigno*, apparsa dal 27 luglio al 31 agosto 1913 in sei puntate sul «Corriere». In questo racconto lungo l'io narrante narra la torbida storia, a sua volta a lui raccontata da Desiderio Moriar ('morirò di desiderio'), di una donna fatale e bellissima, come la statua di quella mitologica Leda amata da un Giove tramutatosi in cigno, e che, implicata in un oscuro delitto e in una serie di perverse seduzioni, finirà per uccidersi. Scena: la Landa; avvio alla storia: un concerto dove Desiderio incontra la bella tenebrosa; spunto, parrebbe, un incontro di d'Annunzio ad Arcachon con una signora dalle analoghe vicende ma non suicida. Un'ulteriore affinità è stata registrata con quel processo, nel 1910, di Maria Tarnowska da cui Annie Vivanti trasse il romanzo *Circe*, pubblicato a puntate nel 1912 proprio sul «Corriere».²⁰ Una storia da *feuilleton*, insomma, centrata sull'invalsa figura di una donna-tigre.

¹⁷ Cfr. G. Gatti, *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 226.

¹⁸ Il *Solus ad solam*, ovvero le pagine diaristiche dannunziane relative a questa crisi di follia, alcuni stralci delle quali saranno recuperati nella stesura del *Forse che sì* per la follia di Isabella, saranno regalate dall'autore a una Giusini rinsavita che, morto il poeta, le fece pubblicare nel marzo 1939 da Sansoni per le cure di Jolanda de Blasi. Non sappiamo quanto il testo edito rispecchiasse scrupolosamente l'originale, dato che non se ne possiede l'autografo, distrutto, si dice, dopo un'udienza concessa da Pio XII alla molto religiosa Giuseppina Mancini il 4 dicembre 1939.

¹⁹ Cfr. L. Napoli Prario, *Tre abiti bianchi per Alessandra. La marchesa Carlotti nata di Rudini*, Milano, Mondadori, 1954.

²⁰ Cfr. E. De Michelis, *Tutto d'Annunzio*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 437; P. Alatri, *D'Annunzio*, Torino, Utet, 1983, p. 331, che cita anche la biografia di Philippe Jullian (*D'Annunzio*, Paris, Fayard, 1971, trad. it. Roma, Tattilo, 1974); I. Ciani, *Femmine, donne e alcune muse* (1992), in Id., *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M. M. Cappellini, prefazione di P. Gibellini, Pescara, Edians, 2001, pp. 163-177: 172-73.

Nel marzo 1910 d'Annunzio è a Parigi dove lo attende Donatella: alle spalle, più di cinquecentomila lire di debiti che comporteranno, nel giugno 1911, la vendita all'asta degli arredi della Capponcina, destinati tuttavia a fruttare solo centocinquantamila lire. Non desiste il seduttore, a cui dice tuttavia di non aver ceduto la celebre danzatrice Isadora Duncan.²¹ Ma a Parigi vive anche la moglie, Maria di Gallese, che gli apre la casa e con cui riallaccia rapporti amichevoli. A inserirlo nella mondanità parigina è Robert de Montesquiou (di cui è amica anche Maria), il celebre dandy e omosessuale, discendente di D'Artagnan, modello a personaggi di carta, come Des Esseintes e il proustiano barone di Charlus. Spetta invece a Romaine Brooks, la Cinerina poi del *Notturmo*, la pittrice americana grande ammiratrice della pittura di Whistler e che lo ritrasse sia nella Landa sia dopo a Venezia, pilotarlo al rifugio di Arcachon, dove d'Annunzio sarà conteso tra la lesbica Brooks e la gelosissima Goloubeff.

Il 22 maggio 1911 Ida Rubinstein, danzatrice e mima dei famosi Balletti russi, si fa anche attrice interpretando al teatro dello Châtelet a Parigi (ma con discutibile pronuncia francese) *Le martyre de Saint Sébastien*, steso da d'Annunzio direttamente in versi francesi. L'idea di un San Sebastiano sembra nascere da subito connessa al tema erotico, se facciamo credito a un episodio romano intercorso tra un giovane Gabriele e Olga Ossani: lui nudo, con sulla pelle i lividi dei baci (a somiglianza delle ferite delle frecce), addossato al tronco di un albero di Villa Medici; lei che esclama: «San Sebastiano!». Molto più tardi, nel 1908, sarà Nathalie, come registrano le reciproche lettere, a suscitargli erotiche fantasie sadomaso centrate sulla figura di San Sebastiano. Ma l'idea dell'opera nascerebbe in d'Annunzio, a suo dire, a Parigi nel 1910, quando, dopo aver assistito a una rappresentazione della *Cléopâtre* da parte dei Balletti russi insieme a Montesquiou, Barrès, Rostand e altri letterati, nel camerino di Ida Rubinstein si sarebbe gettato ai suoi piedi e baciandole su fino all'inguine le meravigliose gambe nude avrebbe mormorato: «Saint Sébastien?». ²² Anche se tale epifania trova ridimensionate varianti nei testimoni d'epoca, a cominciare dal suo biografo Tom Antongini.

Il fascino dell'androgino attraversa del resto l'intera opera dannunziana, come dicono, in chiusura della raccolta *La Chimera*, le terzine di *Al poeta Andrea Sperelli*, giocate sul tema dell'ermafroditismo e dell'ambiguità della Gioconda, a un tempo Sfinge e Chimera, il cui enigmatico sorriso incarna la dimensione misterica della conoscenza. Tra le suggestioni di tutta quella cultura decadente che aveva trovato in Leonardo il suo mito, questi versi, finiti di comporre nell'eremo abruzzese di San Vito il 10 agosto 1889, si riallacciano al Barrès di *Une visite à Léonard de Vinci* (giugno 1889), ma anche a quel Walter Pater che nel famoso saggio su Leonardo dei suoi *Studies in the History of the Renaissance* (1873), fece la grande scoperta, su parole di Praz, di «leggere la storia della donna fatale nel già celebre sorriso della

²¹ Per il racconto delle tre volte, a distanza di anni, fra il 1912 e la guerra, in cui gli avrebbe resistito, si veda I. Duncan, *La mia vita*, trad. di R. Giolli Menni, Milano, Poligono, 1948, pp. 13-14 e 226-228.

²² Cfr. G. d'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1990, pp. 218-221.

Gioconda», trovandovi un'aria di famiglia con i ritratti femminili di Gautier, Flaubert e Swinburne.²³

La fine, con le nuove trombe di guerra, di quella *belle époque* che nostalgicamente d'Annunzio chiama la «vita leggera»²⁴ non esaurisce il sempre variegato versante passionale, per cui, negli anni bellici, sarà almeno da ricordare la Venturina così citata nel *Libro segreto*, ovvero la triestina Olga Brunner, donna colta e appassionata di musica che aveva sposato l'altrettanto appassionato musicologo veneziano Ugo Levi, con cui abitava nel seicentesco palazzo Giustinian-Lolin che diverrà poi la sede della Fondazione «Ugo e Olga Levi», ricca di preziosi testi musicali.²⁵ Ma significativi della coltre funerea che sempre più riveste anche questo versante sono soprattutto i taccuini di Cattaro del 1917, blocco compatto di sette quadernetti, dal CVIII al CXIV, che registrano giornalmente l'impresa fin dalle fasi preparatorie.²⁶ Questo vero e proprio diario che ripercorre dunque i giorni dal 22 settembre al 4 ottobre si distende su un modulo più di ripiegamento introspettivo che epico, se l'azione vagheggiata è avvertita quale evasione da una insopportabile condizione esistenziale di stanchezza e di angoscia. Per cui tali pagine, avviate a Venezia su un doloroso contrasto sentimentale con Olga, si affollano di volti del presente e del passato, dalla stessa Venturina alla figlia Renata e alla fedele Aélis, fino a Eleonora-Ghisola di cui gli porta notizie la vecchia cameriera dell'albergo milanese,²⁷ e si cadenzano di note di sconforto, nella familiarità col sentimento della morte, accarezzata fin nell'idea del suicidio. Anche il paesaggio si trasfigura in risonanze tutte interiori, come per la Versilia ripercorsa nel volo da Milano a Roma, rivissuta nostalgicamente attraverso la lente del tempo e della memoria: «Ricordi lontani di Ghisola, ricordi di Donatella. Quanta vita perduta! Quanta passione spenta! / [...] / Passo veloce sopra la mia stessa vita!».²⁸

Nei segregati anni del Vittoriale, d'Annunzio cercherà affannosamente risarcimenti e consolazioni sul versante erotico, in un illusorio succedersi di volti, sotto gli occhi dell'ufficiale padrona di casa, Luisa Baccara. Le memorie, solo

²³ Per le influenze di Maurice Barrès, cfr. G. Tosi, *Incontri di d'Annunzio con la cultura francese*, op. cit., pp. 877-878, nota 95, e per Walter Pater cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1996, pp. 215-217.

²⁴ «Non soltanto un giorno finiva ma un mondo si dissolveva. I fantasmi della vita leggera si dileguavano più veloci che il galoppo dei giovani cavalli»: cfr. G. d'Annunzio, *La Leda senza cigno*, *Licenza*, in Id., *Prose di romanzi*, II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, p. 944.

²⁵ Per il carteggio tra Gabriele e Olga, da lui anche soprannominata «la rosa della mia guerra» per l'amore e la musica che da lei riceveva nei rientri veneziani dal fronte, si veda G. d'Annunzio, «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*, a cura di L. Vivian, prefazione di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2008.

²⁶ Cfr. G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Milano, Mondadori, 1965, pp. 973-1045 e G. d'Annunzio, *Diari di guerra 1914-1918*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2002, pp. 369-443.

²⁷ «Nessuna donna mi ha mai amato come Ghisola, né prima né dopo. Questa è la verità lacerata dal rimorso e addolcita dal rimpianto» (Taccuino CVIII, in G. d'Annunzio, *Taccuini*, op. cit., p. 980).

²⁸ Taccuino CIX, *ibid.*, p. 987.

parzialmente edite, della governante-amante da lui detta Aélis o Amélie – quella Emilie Mazoyer, nata in Borgogna, che gli fu accanto sin dal 1911 – ci restituiscono un’impudica testimonianza senza veli.²⁹ Tra le mura del Vittoriale si muove un quanto mai variegato harem, non esente da femminili complicità e sodalizi e regolato dalle signore del luogo. Può aprire il sipario su questo affaticato versante della senilità dannunziana la lettera, mai aperta da d’Annunzio, di Angèle Lager (nata nel 1901) ad amara chiusura di un rapporto databile, a fasi alterne, fra il 1923 e il 1928: la giovane francese fu per il Comandante la sua *jouvence*, sorretta dal ricorso a quella cocaina cui si era assuefatto nelle prove belliche. Molti altri nomi femminili si affollano e sovrappongono, come la già citata Coré o l’attrice Elena Sangro, destinataria di un carme erotico; e ancora Fiammadoro, ovvero Margherita Keller, cugina del Guido Keller aviatore «asso di cuori» e protagonista dell’impresa fiumana, e sposata al conte Piero Besozzi di Castelbarco, pluridecorato ufficiale dei bersaglieri nella grande guerra; e Nietta, la padovana Antonietta Zanon che, moglie dell’antiquario Franco Cassinari, avvia i contatti col poeta con l’invio da Milano a Gardone di profumi e oggetti d’arredamento, come le ceramiche persiane, cui poi si aggiungeranno le richieste dannunziane di droga. E ancora la giovane Ester Pizzuti, colpita da tubercolosi e ricoverata, a spese di d’Annunzio, in un sanatorio presso Sondrio dove morirà poco dopo la scomparsa del poeta; o Letizia De Felici, titolare dell’omonima ditta che lo riforniva di abiti e oggetti, o la sartina Angela Panizza, detta Leila: ma si potrebbe continuare.³⁰

Scrive d’Annunzio nel *Libro segreto*:

VIVO in una solitudine selvaggia e raffinata, misera e opulenta, dove le passioni ardono s’inceneriscono riardono incessantemente [...] Quale creatura, già da me

²⁹ Cfr. *Tamara de Lempicka e Gabriele d’Annunzio nel diario di Aélis Mazoyer, con un’appendice di lettere e messaggi*, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, con uno scritto di A. Andreoli, Milano, ES, 2006; alle pp. 21-59 è uno stralcio dal diario di Aélis relativo ai dannunziani tentativi di seduzione al Vittoriale verso la pittrice polacca Tamara de Lempicka, stralcio già edito in *Tamara de Lempicka*, Parma, F.M. Ricci, 1977, da Chiara e Roncoroni, il quale nel 2006 ne ha aggiornato il commento. La stessa Mazoyer aveva dato qualche saggio del suo diario sul settimanale parigino «Carrefour» del giugno-luglio 1950 (*Ma vie et mes amours avec Gabriele d’Annunzio*). Cfr. anche A. Pellegrino, *D’Annunzio a Emélie Mazoyer, lettere e messaggi inediti*, in «Rassegna dannunziana», 19, 1991, pp. I-XVIII. A questo personaggio, a lungo e intimamente legato alla biografia dannunziana, è anche ispirato il romanzo di C.A. Giunta, *Aélis*, Vicenza, Neri Pozza, 2003. Per Luisa Baccara, si veda *Il befano alla befana. L’epistolario con Luisa Baccara*, a cura di P. Sorge, Milano, Garzanti, 2003.

³⁰ Si vedano *Lettere a Jouvence*, a cura di E. Broseghini, prefazione di P. Gibellini, Milano, Archinto, 1988; *Alla Piacente*, a cura di L. Sciascia, contributi di D. Del Corno, P. Gibellini, L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1988; *Lettere a Fiammadoro*, a cura di V. Salierno, Roma, Salerno Editrice, 2001; *Lettere a Nietta negli anni del tramonto*, a cura di V. Salierno, *ibid.*, 2005; *Ariel a Mèlitta. Carteggio inedito d’Annunzio-De Felici*, a cura di V. Moretti, Lanciano, Carabba, 2007; «*Avrò la forza di scriverti*». *Carteggio inedito d’Annunzio-Ester Pizzutti*, a cura di V. Moretti, *ibid.*, 2010. Cfr. inoltre A. Mazza, *L’harem di d’Annunzio*, Milano, Mondadori, 1995, e G. Oliva, *Attraverso carte segrete: eros, malattia e malinconia*, in *Id.*, *D’Annunzio e la malinconia*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 102-119.

eletta, può apparire alla mia soglia vietata? rinunzio ridendo e stridendo alla favola dell'incontro fatale che rinnovelli le mie sorti.³¹

Ed è forse proprio in queste parole, ciniche e ironiche quanto tormentosamente disperate, il senso ultimo di un'inesausta ricerca erotica-eroica, secondo una commistione non solo linguistica e letteraria, ma connaturata a quella istanza vitalistica che ha, sia nella vita sia nell'opera dannunziane, il suo fisiologico risvolto nel sole nero di una funerea malinconia materializzata nella luttuosa copertina del *Notturmo*, omaggio alla morte dei compagni d'arme. Morte la cui elusione, magica quanto fatale, dovrà essere scontata con una troppo lenta agonia corporale, da tenere segregata fra le mura, protettive anche di erotici segreti, di una cittadella proibita come il Vittoriale.

³¹ G. d'Annunzio, *Libro segreto*, in Id., *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1866.

ÉROS LATIN ET LIBERTINAGE HOMOSEXUEL DANS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU DE MARCEL PROUST

YVES-MICHEL ERGAL
Université de Strasbourg

Dans son ouvrage *The Imagery of Proust*,¹ V. E. Graham relève précisément cent cinquante-six images empruntées à la mythologie gréco-latine dans *la Recherche*. Graham rappelle que Virgile est l'auteur classique le plus cité par Proust, et que les références à Homère, à Ovide, ou à Horace font partie du paysage littéraire proustien. Dès le début de *Du côté de chez Swann*, l'instance narrative en appelle au livre IV des *Géorgiques* de Virgile, à propos de Swann, qui fréquente, sans que la famille du Narrateur, à Combray, puisse rien en soupçonner, la haute société aristocratique parisienne :

[...] cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante qu'aurait pu l'être pour une dame plus lettrée la pensée d'être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris qu'il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thétis [...].²

Ainsi le monde d'une latinité à portée d'une élite cultivée est-il déployé tout au long du roman de Proust, autant de références métaphoriques qui jalonnent le récit pour l'illustrer, de la même manière que Rabelais ou Montaigne avaient pu le faire dans leurs œuvres respectives. Il est à noter toutefois que l'époque du lecteur de 1913 est bien différente, et que Proust a conscience qu'il s'agit là d'un monde référentiel quelque peu perdu et devenu en grande partie inaccessible : l'auteur omniscient d'ailleurs rectifie la métaphore, et ajoute, dans ce même passage à propos d'Aristée : « [...] pour s'en tenir à une image qui avait plus de chance de lui [à la tante] venir à l'esprit, car elle l'avait vu peinte sur nos assiettes à petits fours de Combray – d'avoir eu à dîner Ali-Baba ». ³ Il existe donc désormais une distance tendre et amusée entre le monde latin et l'univers romanesque mis en scène par Proust, tout au moins dans les moments de comparaison ou de métaphore.

Si l'on s'en tient par exemple à une forme de réécriture du mythe d'Orphée, l'origine de celui-ci serait plus à chercher du côté de l'opérette d'Offenbach que dans les textes fondateurs de Pindare, de Virgile ou d'Ovide. Certes, dans son

¹ V. E. Graham, *The Imagery of Proust*, Oxford, 1966, p. 159.

² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, T. I, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1987, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

ouvrage *La Mythologie de Marcel Proust*,⁴ Marie Miguet-Ollagnier dresse un catalogue quasi exhaustif de toutes les anamorphoses possibles des mythes gréco-latins déployés dans *la Recherche*, tel celui d'Orphée. On se souvient, dans *Un amour de Swann*, du moment de la cristallisation amoureuse de Swann, qui prélude à l'amour physique des deux protagonistes, lorsque Swann, effaré de ne pas trouver Odette ce soir-là chez les Verdurin, part à la recherche de celle-ci dans un Paris nocturne et infernal : « Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice ».⁵ Dès lors, dans cette brèche qu'ouvrent l'angoisse et la souffrance jalouse, Swann éprouve « le besoin insensé et douloureux » de posséder Odette. C'est au cours de cette nuit-là, après avoir enfin retrouvé Odette, que Swann la « possède », l'acte physique prenant peu à peu place au cœur d'une scène d'un érotisme bien discret, tout en allusion, autour de la métaphore du « faire catleya », cette fleur du corsage de la jeune femme arrangée par Swann en voiture. Marie Miguet-Ollagnier établit une lecture comparatiste de la nouvelle de Psyché et Cupidon, insérée dans le récit des *Métamorphoses* d'Apulée, et voit dans les visites tardives de Swann chez Odette, une réminiscence des entrevues nocturnes de Psyché et de Cupidon. « Quant aux lampes qui < brûlaient isolées ou par couples >, leur lumière qui fait < reparaitre un coucher de soleil plus durable, plus rose et plus humain >, n'est pas sans nous faire penser à l'éclat rose et doré que prend la blonde silhouette de Cupidon endormi », écrit Marie Miguet-Ollagnier, allant jusqu'à citer le passage des *Métamorphoses* en latin : « Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, ceruices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos [...] ».⁶ « La lumière de la lampe qui semble grandir de plaisir paraît contaminée par un érotisme sous-jacent à tout le texte d'Apulée, érotisme qui n'est pas sans rapport avec le désir qu'affiche un peu indiscretement Odette », commente encore Marie-Miguet Ollagnier.⁷ Plus tard, la critique évoque le thème de l'hermaphrodisme, à propos des « frères Surgis », jeunes gens que le baron de Charlus admire pour leur beauté si différente, bien qu'ils soient du même père. Le narrateur proustien remarque alors, dans un retour à l'habituelle panoplie des comparaisons issues de la mythologie gréco-latine :

Les enfants de Jupiter sont dissemblables ; mais cela vient de ce qu'il épousa d'abord Métis, [...], puis Thémis, et ensuite Eurynome, et Mnémosyne, et Léo, et en dernier lieu seulement Junon. Mais d'un seul père Mme de Surgis avait fait naître deux fils qui avaient reçu des beautés d'elle, mais des beautés différentes.⁸

⁴ M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

⁵ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, T. I, op cit., p. 227.

⁶ M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 86. « C'était, sur une tête d'or, une chevelure touffue saturée d'ambrosie, un élégant fouillis de bouclettes errant parmi un cou de lait et des joues purpurines [...] », Apulée, *Les Métamorphoses ou l'Âne d'or*, livre V, 23, Paris, Les Belles Lettres bilingue, 2007, traduit par Olivier Sers, p. 197.

⁷ Loc. cit.

⁸ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., t. III, p. 88.

Marie Miguet-Ollagnier n'hésite pas à commenter le nom même de Mme de Surgis : « [...] son nom ne la suppose-t-il pas malicieusement capable d'érection ? ».⁹

Ce n'est pourtant pas dans une lecture comparatiste des textes de l'Antiquité et du roman de Proust que le thème de « l'Éros latin » paraît le plus pertinent. Plus encore que dans la comparaison ou la métaphore, c'est dans l'analogie que l'érotisme d'une latinité décadente et débauchée paraît le plus exploité dans l'œuvre, de manière ludique par Proust, qui reprend à son compte la mode, en vogue à son époque, d'une relecture, doublement grotesque, de récits anciens, narrants déjà eux-mêmes des aventures parodiques. L'un des exemples d'analogie que l'on pourrait établir serait d'évoquer la résurgence de thèmes, de personnages, de lieux, de jeux sur le langage et le carnavalesque, du récit de Pétrone, *Le Satyricon*, avec *La Recherche*. Si l'œuvre de l'auteur latin n'est pas citée dans le roman de Proust, il est fait mention de Pétrone, dans un passage de *La Prisonnière*, dans la bouche de Brichot, à une soirée Verdurin, où le professeur disserte sur le baron de Charlus : « [...] il n'est pas besoin d'être grand clerc pour être sûr que nous pêcherions, comme dit l'autre, par mansuétude à l'égard de ce rose-croix qui semble nous venir de Pétrone après avoir passé par Saint-Simon ».¹⁰ Quel portrait, en deux lignes, le vieux professeur de Sorbonne ne dresse-t-il pas du baron de Charlus à son confident, le narrateur proustien ! Outre les ascendants germaniques qui sont ici implicitement rappelés dans le qualificatif de « rose-croix » (le mouvement lui-même ayant pris naissance en Allemagne au début du XVII^e siècle), alliés à une virile rigueur morale affichée par le baron, ce dernier vient s'offrir au lecteur, après être passé par l'aristocrate versaillais digne d'une description de Saint-Simon, dans le grotesque d'un personnage de Pétrone. Toute la scène de cette soirée Verdurin à la Raspelière semble d'ailleurs un fragment même du *Satyricon*, et l'allusion au roman latin, par le truchement du vieux professeur Brichot, est un clin d'œil de Proust lui-même à la sourde analogie qui unit ce passage de *La Prisonnière* au récit pétronien.

Une fois de plus, dans le volume de *La Prisonnière*, est mise en scène une réception mondaine, et une fois encore, comme un écho à la première soirée Verdurin où Swann a rencontré Odette au début d'*Un amour de Swann*, celle-ci prend place autour de Mme Verdurin. Nous sommes ici cependant dans une réécriture en grande partie parodique de la brouille que Mme Verdurin avait réussi à orchestrer entre Odette et Swann, et qui s'était achevée par l'exclusion de Swann du « petit groupe ». L'intrigue romanesque de cette réception Verdurin quai Conti, et non plus rue Montalivet, autre preuve de l'ascension sociale de la parvenue Mme Verdurin, a pour but de montrer la déchéance de M. de Charlus, vieux bouffon grotesque imbu de lui-même, soudain renversé de son piédestal par une Mme Verdurin féroce et impitoyable : celle-ci renouvelle ses exploits de briseuse

⁹ M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 238.

¹⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 787.

de couples, et parvient à éloigner le jeune violoniste Morel du baron, dont la passion pour le jeune homme n'est pas sans rappeler celle de Swann pour Odette. De même que *Le Satyricon* se veut une parodie des romans d'amour dans la mesure où ce ne sont plus des intrigues hétérosexuelles qui sont présentées, mais homosexuelles, de même ici, dans ce passage de *La Prisonnière*, le lecteur est-il plongé dans une relecture homosexuelle (entre Charlus et Morel) d'une scène entre un homme (Swann) et une femme (Odette). Rappelons que ce projet de roman des amours homosexuelles remonte, pour Proust, à la genèse même de *La Recherche*, puisque l'écrivain avait d'abord songé au titre de *Sodome et Gomorrhe* pour l'ensemble de son œuvre, ce qui avait effaré l'amie du faubourg Saint-Germain, Élisabeth de Clermont-Tonnerre, jugeant ce titre « scabreux ».¹¹ Ce n'est véritablement qu'à partir du quatrième volume, dont Proust garde l'intitulé envisagé de *Sodome et Gomorrhe*, que se déploie l'intrigue homosexuelle, après que le narrateur a découvert que le baron de Charlus fait penser « à une femme ».¹² Dès lors, nous assistons à une vertigineuse contamination, qui s'enfonce dans le rire, le grotesque et le pathétique, où peu à peu tous les personnages se voient entraînés dans la spirale infernale du libertinage homosexuel. Le roman de Sodome et de Gomorrhe s'écrit alors en forme de dédoublement du récit d'amour lui-même dévié, dans la mesure où la passion malade de Swann pour Odette, reprenait déjà les schémas établis dans les romans antérieurs, de *L'Histoire du chevalier Des Grieux* à la *Nana* de Zola, en passant par *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. Cette inscription de la réécriture parodique du roman d'amour reprend bien la tradition pétronienne du récit d'un comique extravagant.

Quoi de plus fou, en effet, que cette soirée Verdurin du quai Conti dans *La Prisonnière* ? Chez la « patronne », nous sommes, comme dans Pétrone, dans un monde on ne peut plus interlope : dans *Un amour de Swann*, une prostituée de luxe (ou demi-mondaine) – Odette – côtoie une ancienne concierge – la mère du pianiste. Au quai Conti, toute l'aristocratie du faubourg Saint-Germain, avec à sa tête l'intrépide « reine de Naples », dont la présence ajoute au décor pétronien, vient écouter, sur ordre du baron de Charlus, le violoniste Morel, dont le narrateur nous rappelle qu'il est le fils du valet de chambre de son oncle. Mieux encore, toute cette société assiste à ce qui constitue une forme de bal des débutantes pour Morel, ce dernier étant présenté à la « cour » par son protecteur. L'amusant ici est que nous assistons à une fête présidée par un Trimalchio à deux têtes : Mme Verdurin et Charlus. Celui-ci a tout organisé, et utilisé les locaux du quai Conti à son profit, tandis que la « patronne » peu à peu va reprendre la main sur son salon. Les deux protagonistes semblent s'unir dans la vulgarité, et atteindre une sorte de niveau intermédiaire où ils sont plus ou moins à égalité : Charlus en descendant de sa classe sociale, Mme Verdurin en la montant. Pendant ce temps, le narrateur se livre à des considérations esthétiques sur le septuor de Vinteuil, preuve supplémentaire

¹¹ É. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*, Paris, Éditions Flammarion, 1925, p. 232.

¹² M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., T. III, p. 8.

que cette soirée Verdurin fait écho à celle d'*Un amour de Swann*, mais en l'amplifiant, puisque de la simple sonate nous voici plongés dans les méandres aux multiples ramifications du septuor.

N'est-ce pas d'ailleurs dans ce bruit, ces mouvements, ces rires et ces larmes de tragi-comédie, tout ce carnavalesque, que l'analogie entre le roman de Pétrone et celui de Proust est la plus prégnante ? On pleure, on rit, on passe de l'exaltation à l'abattement, on recherche les hommes, tandis que des femmes que l'on ne voit jamais et qui sont comme des ombres, traversent le récit : ainsi en est-il pour Charles Morel, le beau violoniste, le giton de Charlus : voici que le narrateur le rencontre en pleurs, par hasard, dans la rue, alors qu'il se rend quai Conti, autant de péripéties autour de l'érotisme chères à l'auteur latin : « [...] au moment où dans la rue j'allais appeler un fiacre, j'entendis des sanglots qu'un homme qui était assis sur une borne cherchait à réprimer [...] C'était Morel ».¹³ Le jeune homme avoue au narrateur qu'il a grossièrement insulté, « aujourd'hui même », une personne pour qui il a eu « de très grands sentiments ». Il ajoute : « C'est d'un lâche, car elle m'aime ».¹⁴ On voit ainsi une véritable métamorphose du personnage : le jeune homme bestial et violent, le voici en quelques heures devenu un homme abattu et souffrant :

Si dans l'après-midi j'avais vu la colère amoureuse d'un animal furieux, ce soir en quelques heures des siècles avaient passé, et un sentiment nouveau, un sentiment de honte, de regret, de chagrin, montrait qu'une grande étape avait été franchie dans l'évolution de la bête destinée à se transformer en créature humaine.¹⁵

Nous voici bien proches ici de l'univers de Pétrone et de celui d'Apulée, dans l'agitation débordante de sentiments contradictoires, et dans la transformation des héros en animaux étranges. Charlus lui aussi est métamorphosé : l'homme du Faubourg qui faisait encore illusion au Grand Hôtel de Balbec, est désormais placé sous les projecteurs impitoyables de la description du narrateur. Son apparition à la soirée Verdurin, où il se croit le maître d'œuvre et l'arbitre des élégances, est tout à fait digne d'un portrait de Trimalchio :

M. de Charlus naviguant vers nous de tout son corps énorme, traînant sans le vouloir à sa suite un de ses apaches ou mendigots, que son passage faisait maintenant infailliblement surgir même des coins en apparence les plus déserts, et dont ce monstre puissant était bien malgré lui toujours escorté [...].¹⁶

Ce portrait de Charlus en vieil homosexuel pathétiquement amoureux de son Morel-Giton, toujours en quête toutefois de nouvelles sensations, Proust le replace, précisément dans ce passage, dans la mouvance des grands textes de l'Antiquité,

¹³ *Ibid.*, pp. 698-699.

¹⁴ *Ibid.*, p. 699.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 709.

comme si l'histoire de l'érotisme ne faisait jamais que se répéter inlassablement. Le professeur Brichot essaie ainsi de comprendre les amours du baron :

Il se rassurait en récitant des pages de Platon, des vers de Virgile, parce qu'aveugle d'esprit aussi, il ne comprenait pas qu'alors aimer un jeune homme était comme aujourd'hui (les plaisanteries de Socrate le révèlent mieux que les théories de Platon) entretenir une danseuse, puis se fiancer.¹⁷

Comme le Trimalchio de Pétrone, Charlus est désormais englué dans son vice, allégorie de la décadence d'un Faubourg qui, depuis le début de *La Recherche*, n'a cessé de se fissurer, tandis que les masques tombent :

Ce n'était pas d'ailleurs seulement dans les joues, ou mieux les bajoues de ce visage fardé, dans la poitrine tétonnière, la croupe rebondie de ce corps livré au laisser-aller et envahi par l'embonpoint, que surnageait maintenant, étalé comme de l'huile, le vice jadis si intimement renfoncé par M. de Charlus au plus secret de lui-même. Il débordait maintenant dans ses propos.¹⁸

Le portrait se veut une caricature de l'homosexuel, Charlus en devenant l'archétype, de même qu'Harpagon le fut de l'avare, pour Molière. Le narrateur rapporte perfidement que Charlus, parce qu'il apprécie la beauté des robes et des chapeaux des femmes, se voit surnommé « la Couturière »,¹⁹ ragot qui ne manque pas de sel quand on sait que le narrateur lui-même, dans *Le Temps retrouvé*, explique qu'il bâtit son œuvre, certes comme une cathédrale, mais surtout comme une robe.

L'autre grand emprunt à Pétrone est sans doute, au-delà de la satire et de toutes les formes d'exagération comique, l'idée d'une certaine mélancolique tendresse qui s'attache aux héros toujours errants, toujours en fuite, insatisfaits, victimes de toutes sortes de sortilèges, jetés à bas de leur piédestal, inféodés à l'amour charnel qui n'apporte que rires et tourments, chassés sur les routes, et ne trouvant que des refuges illusoire : pensons ici non seulement au baron de Charlus renié par son jeune amant sous le regard féroce de la « patronne », mais aussi à ce pauvre Saniette, chassé ignominieusement de la fête, parce qu'il annonce maladroitement la mort de la princesse Sherbatoff, et subissant le sort des ces messagers romains condamnés pour être porteurs de nouvelles néfastes. Saniette est d'ailleurs victime aussitôt d'une attaque dans la cour même de l'hôtel du quai Conti. Toutefois, de même que le monde est interlope et que le vieil aristocrate s'attarde à courtiser les valets de pied, de même aucun caractère n'est ni bon ni mauvais, et aucune situation ne semble figée : le baron, au plus bas, se voit sauvé par la « reine de Naples » et quitte la scène au bras de la souveraine, ayant retrouvé un semblant de

¹⁷ *Ibid.*, p. 710.

¹⁸ *Ibid.*, p. 712.

¹⁹ *Ibid.*, p. 713.

dignité théâtrale. Le lecteur apprend que Saniette, ruiné, est, en secret, aidé financièrement par Mme Verdurin.

Il s'agit bien là, après Pétrone, d'une sorte de carnaval géant de l'érotisme homosexuel que Proust met en place dans son roman, à partir de *Sodome et Gomorrhe*. Comme dans Pétrone, s'affiche un érotisme homosexuel, en partie caricature du monde hétérosexuel, entraînant l'ensemble de la reconstitution d'une fresque historique vers l'idée d'une décadence. On sait à quel point, à la fin du roman de Proust, un monde nouveau est annoncé, celui de la réconciliation entre le monde de Swann et des Verdurin, et celui des Guermantes. Le monde ancien est englouti dans l'oubli, après avoir vécu ses derniers soubresauts dans un bordel pour hommes des Invalides, digne là aussi du *Satyricon*. La dernière vision de Trimalchio, revu par le roi Lear de Shakespeare, est celle de Charlus que Jupien, l'ancien giletier devenu l'homme de confiance du baron, a fait asseoir sur un banc au bas de l'avenue des Champs-Élysées, tandis que le narrateur s'éloigne avec Jupien pour converser. « Mais, mon Dieu ! s'écria Jupien, j'avais bien raison de vouloir que nous ne nous éloignions pas, le voilà qui a trouvé le moyen d'entrer en conversation avec un garçon jardinier ».²⁰ Jusqu'à l'antichambre de la mort, la comédie érotique continue à se pavaner sur la scène du monde, ultime pirouette d'un Charlus-Encolpos, dont on sait que le nom, en grec, signifie « enculé », ce qui en soi justifie que l'on prononce haut et fort la dernière syllabe du nom du baron, en faisant siffler le « s » pour prolonger l'allusion grivoise aux mœurs sodomites de l'aristocrate.

Erich Auerbach, dans son ouvrage critique *Mimesis*, à propos de la représentation de la réalité dans la littérature occidentale, consacre tout un chapitre au roman de Pétrone. Dans ces quelques pages intitulées « Fortunata », l'auteur, à deux reprises, rapproche le roman de Pétrone de celui de Proust, tout d'abord à propos de l'illusion d'une vie diverse et concrète qu'apporte la voix narrative, semblable chez Proust et chez Pétrone : « Des écrivains modernes, Proust par exemple, n'ont pas procédé autrement ; ils ont seulement été plus conséquents dans le domaine du tragique et du problématique » ;²¹ ensuite Auerbach remarque qu'à la fois Pétrone et Proust, au-delà du trivial apparent de leurs œuvres, s'adressent à une élite cultivée capable « de percevoir immédiatement et sans effort toutes les nuances d'inconvenance et de vulgarité qui peuvent apparaître dans le langage et le goût », et le critique ajoute : « On peut comparer cela avec les bavardages que Proust met dans la bouche du directeur d'hôtel Aimé, ou qu'il fait tenir à d'autres personnages d'*À la recherche du temps perdu* [...] ».²² On se rappelle, dans *Albertine disparue*, l'enquête que le narrateur diligente, après la mort d'Albertine, auprès d'Aimé, et la lettre de ce dernier rapportant les relations gomorrhéennes supposées qu'Albertine auraient avec la « doucheuse » d'un établissement de bains. « Elle et (Mlle A) s'enfermaient toujours dans la cabine,

²⁰ *Ibid.*, T. IV, p. 443.

²¹ E. Auerbach, *Mimesis*, Paris, Gallimard, coll. *tel*/Gallimard, 1968, p. 38.

²² *Ibid.*, p. 58.

restaient très longtemps, et la dame en gris donnait au moins dix francs de pourboire à la personne avec qui j'ai causé. Comme m'a dit cette personne, vous pensez bien que si elles n'avaient fait qu'enfiler des perles elles ne m'auraient pas donné dix francs de pourboire », ²³ écrit le pseudo-inspecteur Aimé, dont Proust rapporte les propos, reproduisant avec truculence le langage du domestique.

La leçon de Proust, dans son inénarrable exposition romanesque de l'érotisme homosexuel, est d'affirmer, comme il l'écrit dans *Albertine disparue* : « Je trouvais absolument indifférent au point de vue de la morale qu'on trouvât son plaisir auprès d'un homme ou d'une femme, et trop naturel et humain qu'on le cherchât là où on pouvait le trouver ». ²⁴ C'est une leçon qui a traversé les siècles, dans la grande tradition carnavalesque de la littérature, de Pétrone à Proust.

²³ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 97.

²⁴ *Ibid.*, T. IV, p. 264.

ÉROS CANNIBAL : PERSPECTIVES TROPICALES

MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Le problème du cannibalisme... ne consiste pas à chercher le pourquoi de la coutume, mais, au contraire, comment s'est dégagée cette limite inférieure de la prédation à quoi se ramène peut-être la vie sociale

Claude Lévi-Strauss

Un Eros latin?

Le sujet de ce colloque requiert d'abord l'explicitation de ce que l'on peut comprendre par *Eros latin*. Il convoque en fait un travail préalable, des décisions conceptuelles et théoriques sur ce qui est ainsi nommé. Ceci peut rester implicite, mais sans doute convient-il d'indiquer brièvement les pistes qui sont à l'origine de cette intervention.

Eros et érotisme sont en général liés au domaine de la sexualité. Or, ce terme n'est pas évident, lui non plus, en tout cas depuis le premier volume de *l'Histoire de la sexualité*, de Michel Foucault. Grâce à ce livre nous savons que la notion de sexualité, liée à celle de désir, n'a rien d'universel ou d'ahistorique. Comme Foucault l'a bien montré, *la sexualité* a une histoire ou, plus précisément, une émergence généalogique dans une formation historique déterminée. La situation se complique davantage dès que l'on ajoute le terme « latin ».

Depuis le début du XX^e siècle notre conception usuelle d'érotisme, dans son rapport étroit avec la notion de désir, est restée tributaire du domaine de la psychanalyse. Désir peut néanmoins être compris par-delà cette surdétermination psychanalytique. Par exemple, dans la pensée de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, il est directement renvoyé au verbe *agencer*. C'est dans ce sens plus large que mon travail se déploie. Cette conception du désir nous permet, d'une part, d'examiner certaines voies de l'histoire intellectuelle et culturelle du Brésil au niveau des divers agencements qui s'y sont inscrits. D'autre part, cette inflexion plus philosophique nous permet d'échapper à certains poncifs, à des images

clichés qui ont recouvert, depuis la soi-disant découverte du pays par les Portugais au XVI^e siècle (nous reliant définitivement à la latinité), une vision schématique de notre culture et des tropiques. Rappelons qu'on attribue à Pascal le dicton selon lequel il n'y a pas de péché au sud de la ligne équatoriale.

Prenons alors en compte ces brèves indications, afin de développer quelques lignes d'investigation reliant des termes en apparence si éloignés tels que désir, métaphysique, rapport à l'autre, cannibalisme, anthropophagie, bien présents dans certaines productions littéraires, artistiques et intellectuelles brésiliennes. Éros traversera aussi ce travail d'une façon performative. Non seulement par une reprise philosophique et culturelle du thème du cannibalisme et de l'anthropophagie, mais plus encore par les agencements établis entre des perspectives provenant des sols et des domaines distincts, mis en dialogue par un mouvement en lui même érotique. Ainsi tâcherons-nous d'agencer des points de vue anthropologiques, philosophiques et littéraires. Les agencements proposés ici sont traversés par une force érotique qui peut aussi s'exprimer dans le travail philosophique et intellectuel : tel est, en somme, l'enjeu et le pari de ce travail.

Cannibalisme, prédation et métaphysique

Dans ses *Métaphysiques cannibales*,¹ l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro développe, à partir d'une compréhension très aiguë de la pensée deleuzienne, certaines pistes lancées par Claude Lévi-Strauss à propos de ce que celui-ci avait appelé la *pensée sauvage* des Amérindiens. Viveiros de Castro propose un perspectivisme multinaturaliste comme propre aux Amérindiens, ce qui implique le dépassement, comme nous le verrons, des présupposés chers à la tradition anthropologique et philosophique occidentale dominante, contribuant à la production des métaphysiques autres, cannibales.

Pour introduire la présentation des résultats de ses recherches concernant les cosmopolitiques amazoniennes, ancrées sur « la notion de multiplicité perspective intrinsèque au réel », ² il se réfère à une parabole assez connue, mentionnée par Lévi-Strauss dans *Race et histoire*, et que je reprends ici :

Dans les grandes Antilles, quelques années après la découverte de l'Amérique, pendant que les Espagnols envoyaient des commissions d'enquête pour rechercher si les indigènes avaient ou non une âme, ces derniers s'employaient à immerger les blancs prisonniers afin de vérifier, par une surveillance prolongée, si leur cadavre était ou non sujet à la putréfaction.³

¹ E. B. Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, Paris, Puf, 2011. Toute référence ultérieure renvoie à cette édition, la deuxième de ce livre, publié dès 2009.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 14-15.

Cette anedocte a été extraite, comme nous le rappelle Viveiros de Castro, du livre d'Oviedo intitulé *Historia de las Indias*. Elle aurait eu lieu à Hispaniola et à Porto Rico, dans les deux premières décennies du XVI^e siècle. Elle se relie directement à la controverse de Valladolid (1550-1551), au célèbre débat entre Las Casas et Sepúlveda au sujet de la véritable nature des Indiens américains. La solution de la question qui a fortement opposé le dominicain Bartolomé de Las Casas au théologien Juan Ginés de Sepúlveda était fondamentale pour justifier la colonisation espagnole du Nouveau Monde, produisant les justifications morales et théoriques pour la domination des Indiens par droit de conquête, impliquant la détermination de la légitimité ou non des sociétés indiennes, avec leurs coutumes, ce qui permettrait l'entreprise colonisatrice et l'extermination des modes de vie des civilisations précolombiennes.

La différence entre le geste des Européens et celui des Amérindiens auxquels se réfère l'anecdote peut être ainsi synthétisée : pendant que les Européens ont fini par inclure les Indiens dans la catégorie d'animaux, ces derniers ont d'abord suspecté que les Européens étaient des dieux - avant de constater qu'eux aussi, ils pourrissaient. Voici ce que Lévi-Strauss a rajouté à ce propos : « À l'ignorance égale, le dernier procédé était certes plus digne d'hommes ».⁴ La différence entre ces deux opérations distinctes tenait au fait que les Européens ne pouvaient pas douter que les Indiens avaient un corps (comme l'ont du reste aussi les animaux), tandis que les Amérindiens ne pouvaient jamais douter que les Européens avaient une âme. En effet, pour les Amérindiens, tout avait effectivement une âme, y compris les animaux et les spectres des morts.

Comme l'a rapporté José Gil, lorsque le missionnaire ethnologue Maurice Leenhardt allait laisser la Nouvelle Calédonie, il a demandé à son informateur Boesoou s'il leur avait apporté, en fin de compte, l'esprit. Le canaque lui a immédiatement répondu que non, que l'esprit ils le voyaient partout. Par contre, ce qui était nouveau pour eux c'était le corps, ce corps propre et identitaire, que, selon José Gil, nous sommes condamnés non seulement à habiter, mais - pire encore - à aimer.⁵

Certes, il ne s'agit pas d'intervertir simplement les termes de la métaphysique occidentale, dès qu'on veut s'approcher des métaphysiques autres. Pour faire honneur au travail nuancé et puissamment philosophique d'Eduardo Viveiros de Castro, il faut plus de finesse. Il s'agit d'un déplacement de point de vue, mais qui, sans se prétendre déraciné, introduit effectivement des bouleversements inattendus dans la perspective même de celui qui la provoque. Lorsqu'il compare le perspectivisme *multiculturaliste* occidental au perspectivisme *multinaturaliste* des Amérindiens, ceci devient très clair. A la différence du multiculturalisme, le multinaturalisme Amérindien ne suppose pas *quelque chose*, une supposée *chose en*

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ J. Gil, «O corpo paradoxal», in Lins et Gadelha (dir.), *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002, p. 146. Voir aussi E. B. Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 48, note 2.

soi qui serait « partiellement appréhendée par les catégories de l'entendement propres à chaque espèce ».⁶

Selon la perspective multinaturaliste, il n'existerait pas quelque chose d'identique, que – pour reprendre l'exemple utilisé par Viveiros de Castro – les humains verraient comme du sang, et les jaguars comme de la bière de maïs. Il ne s'agit pas d'un relativisme qui présuppose des « entités auto-identiques », des *mêmes* choses à être perçues de manières distinctes. Il n'y a pas de place pour un *x* qui serait perçu par une espèce comme du sang, par une autre comme de la bière. A Viveiros de Castro d'ajouter : « Effectivement, on est dans le sang *ou* dans la bière, personne ne boit la boisson-en-soi. Mais toute bière a un arrière-goût de sang, et réciproquement ».⁷ Chez les Amérindiens, il n'y aurait pas de référence commune (donc pas d'équivocité), mais toujours et d'emblée des références multiples et des ontologies variables. Paraphrasant Deleuze, Viveiros de Castro conclut que « le multinaturalisme amazonien n'affirme pas tant une variété de natures », mais « la naturalité de la variation, la variation *comme* nature ».⁸

Ceci s'éclaircit encore davantage lorsque l'on comprend que la métaphysique amazonienne de la prédation est toute relative et relationnelle. Tandis que les esprits et les animaux prédateurs voient les humains comme des proies, les proies voient les humains comme des esprits ou comme des animaux prédateurs. Cela implique que les animaux et les autres composantes du cosmos partagent avec les humains la condition de *personnes* munies d'un même ensemble général de dispositions perceptives, appétitives et cognitives, étant donc tous, à égale mesure, pourvus d'une âme. Même si, pour les humains, les animaux restent virtuellement des personnes, s'ils sont pour eux doués d'une « potentialité ontologique », c'est-à-dire, « de la capacité d'occuper un point de vue ».⁹ Suivons la conclusion précise de Viveiros de Castro à ce sujet :

Le fait selon lequel la condition de personne (dont la forme aperceptive universelle est la forme humaine) peut être « étendue » aux autres espèces tout comme « récusée » à d'autres collectifs de notre espèce suggère [...] que le concept de *personne* – centre d'intentionnalité constituée par une différence de potentiel interne – est antérieur et logiquement supérieur au concept d'*humain*. L'humanité est la position du congénère, le mode réflexif du collectif, et comme tel, elle est dérivée par rapport aux positions primaires de prédateur ou de proie, qui engagent nécessairement d'autres collectifs, d'autres multiplicités personnelles dans une situation d'altérité perspective.¹⁰

L'humain – même étant ontologiquement inférieur à la *personne* – devient alors un terme non pas universel, désignant une substance identique à soi et commune

⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 23-24.

à tous, mais un terme qui marque nécessairement une relation. Par exemple, en nous voyant comme des non-humains, les jaguars se voient comme des humains, percevant leur aliment comme un aliment humain – le sang comme bière de maïs. Même s’il englobe presque toujours des êtres cosmiques et les morts, ce perspectivisme semble s’appliquer plus fréquemment à certaines espèces animales, comme les grands prédateurs et les charognards. Quoi qu’il en soit, selon la métaphysique amérindienne proposée par Viveiros de Castro, « la condition commune aux hommes et aux animaux n’est pas l’animalité, mais l’humanité ».¹¹ À lui de préciser :

Les non-humains sont des anciens humains, et non les humains des anciens non-humains. [...] notre anthropologie populaire voit l’humanité comme étant dressée sur des soubassements animaux, normalement occultés par la culture [...], la pensée indigène, elle, conclut, au contraire, qu’ayant été jadis humains, les animaux et autres existants cosmiques continuent à l’être, même s’ils le sont d’une manière non évidente pour nous.¹²

Afin d’établir des rapports nuancés entre prédation, cannibalisme et Éros et, du même coup, de montrer que l’eros latin débarqué aux tropiques a inauguré des perspectives métaphysiques décentrées, nous allons mettre en dialogue certains personnages-animaux qui s’expriment dans deux textes différents : dans un texte de Nietzsche et dans un manifeste écrit par le poète moderniste brésilien Oswald de Andrade. Évidemment il ne s’agira plus là d’anthropologie, dans la mesure où nous partirons de deux productions rapportées à la même tradition – pour faire vite - occidentale. Néanmoins, ce sera une occasion favorable pour exploiter ailleurs ces inspirations philosophico-anthropologiques.

Pour la première référence, il s’agira d’une figure moralement prédatrice, qui s’est revêtue des qualités chrétiennes telles que la modestie, l’humilité, la résignation et l’esprit de sacrifice : l’agneau (*agnus dei*), qui prend la parole au paragraphe 13 de la première dissertation de la *Généalogie de la morale*.¹³ Ensuite, nous soulignerons la procédure parodique mise en place par Oswald de Andrade dans son *Manipheste Anthropophage*¹⁴ (1928), mettant l’accent sur la référence à un autre animal et à un autre point de vue : celui du *Jaboti*.¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Loc. cit.*

¹³ F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, traduction de I. Hildenbrand et Jean Gratién, Paris, Gallimard, 1971, pp. 35-37.

¹⁴ Pour une version française du Manifeste, voir http://a-a.blogg.org/themes-manifeste_anthropophage-104583.html

¹⁵ Selon une note contenu dans cette version française, le jaboti est « le nom de la tortue géante brésilienne, qui est aussi animal mythologique tupi ». Une autre note du traducteur explicite que Tupi (ou Tupinambá, *Tupinambour* en français, chez Montaigne), se réfère au groupe de nations indiennes, la plupart anthropophages, que les conquérants rencontrèrent en prenant pied au Brésil. Cf. http://a-a.blogg.org/themes-manifeste_anthropophage-104583.html.

L'agneau et l'oiseau de proie nietzschéens

Dans ce texte de la *Généalogie*, Nietzsche se sert d'une brève parabole (genre traditionnellement lié aux leçons morales et à la parole évangélique) dans laquelle deux perspectives s'expriment : celle de l'agneau et celle de l'oiseau de proie. Dans le texte polyphonique de Nietzsche, voici ce que dit l'agneau : « ces oiseaux de proie sont méchants ; et celui qui est aussi peu que possible un oiseau de proie, qui en est même le contraire, un agneau, – celui-là ne serait-il pas bon ? »¹⁶ Comme l'a signalé Deleuze,¹⁷ ces agneaux se servent d'un jeu dialectique pour bâtir des simulacres d'affirmation de soi comme *bons* à partir d'une opération de double négation : ils commencent par marquer l'autre (l'oiseau de proie, généralisé) comme mauvais. À partir de cette négation, ils extraient, par le biais de deux réductions logiques (« celui qui est aussi peu que possible un oiseau de proie, qui en est même le contraire, un agneau »), la conclusion du paralogisme. Cette conclusion se présente significativement comme une question posée aux autres agneaux : « celui-là ne serait-il pas bon ? ».

Soulignons le coup de génie de cette opération intermédiaire, qui consiste à faire glisser, en toute douceur, la comparaison (celui qui est *aussi peu que possible* un oiseau de proie) vers la violence d'un régime d'opposition (« qui en est même le contraire, un agneau »). Il ne s'agit pas là d'une simple progression, mais d'un saut rusé : l'opposition ainsi obtenue secrète le sol commun nécessaire à l'invention des valeurs morales, universellement applicables. Par cette astuce, l'agneau établit d'emblée une égalité de nature entre lui et l'oiseau de proie. Ainsi nivelle-t-il des espèces incomparables, deux perspectives distinctes, faisant glisser par-dessus les deux un prétendu substrat commun, neutre, et en plus doté du libre arbitre.

Ce régime d'opposition dans lequel l'altérité (l'oiseau de proie) est insérée constitue la stratégie la plus efficace pour nier son aspect irréductible, produisant un rapport d'équivalence dans lequel l'autre doit se rapporter au *même*. Comme l'a aussi montré Deleuze, l'agneau syllogistique, expression du ressentiment, invente ainsi la fiction du sujet comme une force neutre, séparée de ses manifestations, à laquelle on demandera de répondre pour ce qu'elle *choisit* d'être. Bref, voici l'enjeu de l'opération sinieuse et bien rationnelle propre à la négativité : l'instauration d'un jeu duel dans lequel l'altérité est d'emblée domestiquée, neutralisée, reconduite à la catégorie du *même*, sous la figure de l'opposé. Ce qui était pure différence se transforme en l'opposé de l'agneau – devenu référence commune –, devenant alors moralement imputable pour être ce qu'il est.

Dans ce passage, Nietzsche souligne de quelle façon la négativité est devenue créatrice, et créatrice de valeurs, dans la tradition culturelle occidentale. Par la suite, le philosophe dénonce comment la fiction des valeurs morales et le jugement qui en dérive ont besoin de s'appuyer sur la croyance à un sujet substantialisé et

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1983, pp. 136-142.

neutre, et donc passible d'être jugé ou bien d'être loué tout *simplement par ce qu'il est*. L'évaluation morale suppose donc l'établissement d'un rapport avec l'altérité sous le mode unique d'une opposition symétrique et bipolaire, régie par la négativité. Ce moyen hégémonique d'ériger des valeurs et de produire des modèles d'identité ne peut se passer de la fiction d'un jeu dialectique entre *nous* et les *autres*.

Dans ce passage de Nietzsche, le contrepoint à la perspective de l'agneau ne s'exprime pas sous la forme d'une discussion logique, d'une objection argumentative, appuyée sur la rationalité et exprimant un désir de consensus. Il intervient par la petite voix de l'oiseau de proie qui, sans avoir besoin de l'avis des autres (donc d'un quelconque troupeau) ni de complots, dit *peut-être à soi même*, « d'un oeil quelque peu moqueur : *nous* ne leur en voulons pas du tout, à ces bons agneaux, nous les aimons même : rien n'est plus savoureux qu'un tendre agneau ».¹⁸

Cette autre perspective, cette perspective-autre ne secrète aucune rancœur, mais exprime plutôt une malice naïve et beaucoup de bonne humeur. L'argumentation logique de l'agneau dialectisant est donc mise en échec par un rire léger et salubre. Aucune trace de rancune, mais un *goût*, un désir déclaré de *manger l'autre*. Nous revoilà dans les rapports de prédation, liés ici non pas à la négativité, mais à l'expression directe d'un désir d'altérité, d'un mouvement de devenir autre. Cette torsion cannibale que l'oiseau de proie et que mon geste de lecture effectuent au texte de Nietzsche peut être mise en rapport avec le *Manifeste Anthropophage*.

Le jabouti anthropophage

Publié par Oswald de Andrade en 1928, le *Manifeste Anthropophage*¹⁹ digère les dilemmes de l'être et du non-être chers à la tradition occidentale, les déglutissant et les transformant en parodie, dans un *pathos* vivace et espiègle. Le manifeste reprend la question problématique de notre *identité* sous la forme d'un geste nécessairement fictionnel. À partir de cette troisième rive latine qu'est le Brésil, cette dialectique du moi et de l'autre, de l'être et du non-être est mise en échec.

Comme dans la perspective de l'oiseau de proie nietzschéen, un *pathos* léger, joyeux et coquin parcourt le manifeste. Une affirmation y revient, en ritournelle : « La joie est la preuve par neuf ». Cette joie est directement liée au désir de l'autre, explicitement formulé dans le texte dès le début : « Seul m'intéresse ce qui n'est pas mien. Loi de l'homme. Loi de l'anthropophage ». Sous cette loi, le négatif (*ce qui n'est pas mien*) n'a rien à voir avec la négation de l'autre, avec sa réduction au *même*. Bien au contraire, il résulte de l'affirmation et de la positivité d'un *intérêt* trop

¹⁸ F. Nietzsche, *La généalogie de la morale*, op. cit., pp. 44-45.

¹⁹ O. de Andrade, *Manifeste Anthropophage*, traduit et noté par Gilles de Staal, in http://a-a-a.blogg.org/themes-manifeste_anthropophage-104583.html, 2006. Toute référence renvoie à cette traduction.

pressant, voire inéluctable. Rappelons l'étymologie savoureuse du mot intérêt : *inter esse*, être entre, exister parmi.²⁰

À la rigueur, il ne s'agit plus là du dualisme moi/autrui, mais d'un *intérêt*, d'un entre lieu, d'une flèche du désir tirée vers un mouvement vertigineux de perte irréversible de soi. Il s'agit de *s'autruiser*, *outrar-se*, – verbe dont l'existence en portugais est due à Bernardo Soares/Fernando Pessoa. Dans l'affirmation selon laquelle « seul m'intéresse ce qui n'est pas mien » nous pouvons entendre, avec de petites oreilles nietzschéennes, l'expression d'un désir de déglutir l'autre et d'implorer ainsi l'ennuyeuse prison du moi et ses coagulations identitaires. Dans le manifeste, l'innocence et la sagacité de l'oiseau de proie sont, elles aussi, englouties pour se métamorphoser en un animal mythique des tribus tupis : le *Jabouti* coquin, riche en *Mêtis*,²¹ rajouté à la conclusion de la version oswaldienne désacralisante de l'histoire de la colonisation du Brésil :

Mais ce ne sont pas des croisés qui vinrent. C'étaient des fugitifs d'une civilisation que nous sommes en train de manger, parce que *nous sommes forts et vindicatifs comme le Jabouti*.

La vengeance du Jabouti est radicalement différente de la rancune propre à l'agneau : elle est mue par un désir d'absorber l'autre, sans être guidée par le besoin de dissoudre ou d'atténuer la tension propre au rapport avec toute altérité. *Manger*, ici, n'implique nullement l'élimination de l'autre; bien au contraire, il s'agit de se nourrir d'altérité, des ennemis qu'on honore, mettant en marche un dispositif de variation infinie aussi bien de l'autre que du moi, dans une érotique de pur *outramento*. L'autre avalé reste autre, effritant l'identité du *même*, qui n'est d'ailleurs qu'un estomac vorace. Rappelons que Nietzsche considérait la digestion comme l'activité la plus spirituelle de l'homme, affirmant, dans le *Zarathoustra*, que l'esprit *est* un estomac.²² L'anthropophagie gère ainsi son style *originel* (d'ailleurs bien au goût de Nietzsche)²³ sous la forme de la parodie.

En effet, le mouvement de déglutition, d'appropriation de l'autre (du dominant) par l'esprit/estomac cannibale convoque le geste parodique et se réalise en lui. Le manifeste ne se veut pas *anthropophagique*, autrement dit, il ne tient pas à imiter ou à représenter l'anthropophagie; il se présente comme directement anthropophage, mettant le cannibalisme en action. Voici comment cet estomac cannibale dévore et régurgite le modèle d'identité hégémonique en Occident : «Tupy, or not tupy that is the question».²⁴

Cette traduction du cliché shakespearien – qui ne peut jouer qu'en se maintenant, paradoxalement, dans la langue d'origine –, trahit l'originel et en même

²⁰ E. B. Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, op. cit., p. 58.

²¹ M. Detienne et J. P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

²² M. C. F. Ferraz, *Nove variações sobre temas nietzschianos*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, pp. 62-63.

²³ *Ibid.*, pp. 103-115.

²⁴ Évidemment, en anglais dans le texte brésilien.

temps lui reste fidèle. Rappelons que chez Shakespeare lui-même cette phrase a déjà l'accent d'une parodie : Hamlet, étudiant universitaire, y parodie les prémisses de la *disputatio*, privant le *to or not to be* de ses prédications nécessaires.²⁵ Parodie d'une parodie, traduction/trahison d'une phrase elle-même déjà parodique, la traduction ou transplantation proposée par Oswald de Andrade trafique l'être (*to be*), forçant sa résonnance avec le nom d'un de plus importants groupes amérindiens (*tupy*), et fait aussi – et ceci du même coup – Hamlet dire notre propre dilemme. Ou plutôt le force à énoncer une de ses solutions paradoxales.

La reprise parodique de la fameuse affirmation hamletienne – expression de la vieille problématique de l'être et du non-être – défait avec joie et bonne humeur le dilemme et sa pesanteur mélancolique. En ce que nous ne sommes ni Européens, ni Américains, ni Amérindiens, ni Africains, toute dichotomisation et toute logique d'opposition régie par des ou-bien/ou-bien ne peut plus être appliquée à notre *intér-êt*, à notre entrelieu, ou lieu-entre. Comme l'a signalé, dans les années 70, Paulo Emílio Salles Gomes, notre « dialectique raréfiée » ne pourrait plus s'exprimer par ce *to be or not to be* hamletien, mais bien davantage par un jeu entre *ne pas être et être autre*.²⁶

Au lieu de nous tenir à cette expression (*dialectique raréfiée*), encore tâchée d'une tonalité quelque peu mélancolique, liée à un supposé déficit identitaire, rapprochons-nous encore une fois du manifeste, qui exprime plus clairement le dépassement de toute dialectique par une nouvelle polarisation – *ne pas être et être autre* – qui mise sur les mélanges, sur l'impureté des non-origines. Prenant le mauvais chemin inscrit dès le poème de Parménide – celui du non-être –,²⁷ il se débarrasse de tout jeu dialectique et du point de départ identitaire. Voici ce qui définit le dépassement du négatif : la sortie subtile et riante de la situation mélancolique et aporétique, d'une situation pensée comme déficitaire (absence d'origine) vers la célébration de ce qui y est impliqué – l'occasion (toujours Kairos) de nous inventer incessamment, sélectionnant quoi ou qui digérer, quels masques adopter et vivre. Alors une situation à première vue triste et déficitaire devient en fait très avantageuse, en ce qu'elle implique la légèreté de l'invention de notre

²⁵ Je remercie mon collègue et ami Jonathan Pollock, de l'Université de Perpignan-Via-Domitia, pour cette remarque précieuse, lors du colloque.

²⁶ G. Salles, *Cinema. Trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 77, ma traduction : « Nous ne sommes ni Européens ni Américains du Nord, mais destitués de culture originelle, rien ne nous est étranger, puisque tout l'est. La construction pénible de nous mêmes se développe dans la dialectique raréfiée entre le non-être et l'être autre ». Signalons la transformation du *pathos* joyeusement anthropophagique de la première affirmation (qui culmine par « rien ne nous est étranger, puisque tout l'est ») dans la mélancolie et la négativité exprimées dans celle qui suit (« La construction pénible de nous mêmes... »). En effet, la négativité se laissait déjà entendre dans la lamentation sur notre supposée lacune originelle : « destitués de culture originelle... »

²⁷ Évidemment, l'inspiration de mon geste ici se rapporte aux perspectives de Barbara Cassin à propos des relations entre sophistique et philosophie.

caractère comme « sans caractère » – comme l’a proposé, dans la même année de 1928, Mario de Andrade dans son roman *Macunaíma*.

Revenons un instant encore sur le *tupy, or not tupy that is the question*. Avec la légèreté d’une pirouette parodique, le verbe *être*, dans la langue culturellement dominante (*to be*), est avalé par des estomacs cannibales pour être rendu avec l’accent étranger d’une affirmation d’altérité *tupy*. Être *tupy* revient à se placer hors (par-delà ou en-deçà) de la problématique de l’identité. Être *tupy* est déjà être autre. Cela implique, dès le départ, choisir la voie du non-être et en faire son point de départ non-originaire. Partir du non-être n’équivaut pas à une simple inversion de la logique et de la politique de l’être, mais plutôt à miser sur son dépassement. Chemin faisant, s’engendre la parodie.

Cette traduction parodique du dilemme shakespearien – qui ne peut jouer qu’en se maintenant, paradoxalement, dans la langue d’origine –, trahit l’originel et en même temps lui reste fidèle. Paraphrasant Deleuze, on peut dire que l’anthropophage fait un fils par derrière Shakespeare. Traduction/trahison, cette réécriture parodique non seulement trafique l’être (*to be*), forçant sa résonnance avec le nom d’un de plus importants groupes amérindiens (*tupy*), mais met aussi en scène un Hamlet tropicalisé qui dit notre propre dilemme, ou plutôt qui énonce une de ses solutions paradoxales. Comme Oswald de Andrade avait écrit dans un manifeste antérieur, intitulé *Manifeste Pau-Brasil* (bois Brésil), il s’agit d’amalgamer barbares et civilisés, jungle et école, ce que cette parodie réalise, performe. Il s’agit en fin de compte d’une question de traduction, comprise en termes spirituels, c’est-à-dire, estomacaux.

La parodie fait ce qu’elle dit : la question cesse d’être celle du *to be or not to be* pour devenir celle de l’être autre, s’appropriant érotiquement la culture dominante pour la métamorphoser en une affirmation de soi comme jeu constant et infini de masques désirants. Le faux dilemme ainsi dégluti se défait, le nœud se rompt et se libère en rire et allégresse. Il est ainsi rendu à la tradition d’où il était parti guéri de son poids, de l’ombre du négatif, de la gravité sombre et pesante du modèle identitaire. Voici exprimé une autre perspective politique, culturelle et existentielle capable d’entrer en tension cannibale avec l’autre sans se coaguler identitairement, sans liquider la différence. Tout ceci est bien une question érotique, liée à la porosité de la peau et a des estomacs littéralement très intéressés. Car seul nous intéresse ce qui n’est pas nôtre. La faim non pas comme manque, mais comme désir d’errance hors de soi, parcouru par le pathos du cannibalisme. Encore ici, la joie est la preuve par neuf définitive.

DALLA SCANDALOSA VITALITÀ AL SESSO MERCIFICATO E MORTUARIO: MIGRAZIONE E MUTAZIONE DELL'EROS NEL CINEMA DI PIER PAOLO PASOLINI

ANNE FETT

Università degli Studi di Bergamo

Alla domanda su cosa lo avesse portato a fare cinema, Pasolini ha insistito in diverse occasioni su una sua motivazione passionale, quasi carnale. Come se il passaggio dalla letteratura al film non fosse stato per lui una decisione cosciente, ma fosse stato spinto da un bisogno fisiologico. Lo testimonia la descrizione che Pasolini fornisce del momento preciso, all'inizio degli anni Sessanta, in cui decide di dedicarsi alla regia cinematografica:

[L]a passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me.¹

È allora la sua sfrenata passione per la realtà fisica che porta Pasolini al nuovo mezzo di espressione. Girare un film lo entusiasma appunto perché rappresenta un contatto fisico, carnale con la realtà, un contatto che è motivato da un suo desiderio erotico: «Quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei», spiega Pasolini; «non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà».²

Il realismo cinematografico di Pasolini appare in questa prospettiva come un «realismo carnale, fisico». Il regista non solo riproduce la realtà in maniera documentaristica, sociocritica; la fa interagire in modo diretto con il proprio corpo, il quale compie, nel girare un film, un vero e proprio «atto d'amore» verso la realtà. Questo «atto d'amore», secondo Pasolini, si riflette in modo diretto nel rapporto ideale che il potenziale spettatore dovrebbe instaurare con il film compiuto. Il «cinema poetico»³ al quale mira Pasolini si contraddistingue proprio per la

¹ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, in P. P. Pasolini *Tutte le opere*, W. Siti e S. De Laude (dir.), Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1302.

² *Ibid.*, pp. 1302-1303.

³ L'idea di una possibile qualità «poetica» del cinema attraversa gli scritti teorici di Pasolini, assumendo connotazioni molto diverse. Di fatto, non solo il suo famoso saggio «Il 'cinema di poesia'» (parte di *Empirismo eretico*) indaga sulle tecniche cinematografiche concrete, adatte a innalzare il valore poetico di un film; anche nelle testimonianze che dà della sua pratica registica riappare frequentemente

creazione di tale rapporto tra spettatore e film: trasmette allo spettatore la sensazione del rapporto passionale con le cose che ha precedentemente avuto il regista, il suo essere «dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente». Osserva Pasolini:

Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è illusoria. Più poetico il film, più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa).⁴

Per compiere definitivamente questo «atto d'amore» come «atto di poesia» che sta alla base della sua concezione di cinema entra in gioco una terza entità: quella del corpo dell'attore la cui espressività rappresenta, nella prospettiva di Pasolini, la base del linguaggio cinematografico come linguaggio fisico, brutto della «realtà»: «Nel cinema, l'uomo si esprime con il proprio corpo, con la propria realtà fisico-sociale, facendone dunque un linguaggio non segnico, la cui semiologia corrisponde a una possibile Semiologia Generale della Realtà».⁵

Come sempre nell'opera di Pasolini, pratica registica e teoria del cinema appaiono inseparabilmente intrecciati. Sorprende il fatto che, nonostante l'interesse continuo di un grande numero di ricercatori per il potenziale erotico dell'opera pasoliniana,⁶ questo potenziale non è mai stato riferito in modo diretto ai suoi scritti teorici sul cinema, che di fatto riflettono ogni singola mutazione che il desiderio erotico del regista subisce: per esempio, è proprio la sua esperienza estremamente personale di un «realismo carnale, fisico» durante la regia dei suoi primi film che porta Pasolini alla generalizzazione teorica del cinema come «La lingua scritta della realtà» (sviluppata nell'omonimo saggio apparso nella raccolta di scritti teorici su lingua, letteratura e cinema *Empirismo eretico*).⁷ Al centro della

la questione della «poesia» sotto diversissimi aspetti. In poche parole, essa appare sempre legata a una qualità onirica, irrazionale e fisica del mezzo cinematografico che si oppone alla sua strumentalizzazione narrativa di carattere puramente razionale e intellettuale.

⁴ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II*, in P. P. Pasolini, *Tutte le opere*, W. Siti e F. Zabaghi (dir.), Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, p. 2796.

⁵ *Ibid.*, p. 2783.

⁶ Mentre lo studio di S. Parussa, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet* (Torino, Tirrenia Stampatori, 2003), si focalizza sul potenziale erotico dei corpi degli emarginati come punto in comune tra l'opera di Pasolini e quella di Genet, R. Mantegazza (in *Con pura passione. L'eros pedagogico di Pier Paolo Pasolini*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1997) affronta piuttosto il potenziale rivoluzionario dell'amore di Pasolini per i corpi dei ragazzi sottoproletari che può «come già nell'età greca, tornare ad animare la pura passione della pedagogia». Infine, il contributo di M. Syrimis alla problematica dell'eros in Pasolini («Pasolini's Erotic Gaze from *Medea* to *Salò*», in *Italica*, vol. 89, n° 4, 2012, pp. 510-531) mette a fuoco la carica erotica dell'estetica (visiva) del suo cinema. Come quelli di Parussa e Mantegazza, anche il contributo di Syrimis manca di un ricorso agli scritti teorici pasoliniani nella loro funzione chiave di testimoniare lo sviluppo della sua estetica cinematografica – il quale verrà analizzato in questo articolo.

⁷ P. P. Pasolini, «Empirismo eretico», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, in P. P. Pasolini, *Tutte le opere*, W. Siti e S. De Laude (dir.), Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, pp. 1240-1683, qui pp. 1503-1540. La prima versione di tale saggio, intitolata «La lingua scritta dell'azione» e scritta nel 1966 è stata pubblicata in «Nuovi argomenti», n° 2, aprile-giugno 1966.

«Semiologia Generale della Realtà» alla quale Pasolini allude nella succitata osservazione (e che rappresenta allo stesso tempo una concezione chiave del suo famoso saggio teorico), sta quello che interessa di più a Pasolini regista: il corpo in azione. È la sua sfrenata passione personale per tale corpo che motiva l'invenzione di una «semiologia del linguaggio dell'azione o *tout court* della realtà»⁸ – come concetto teorico segnato profondamente dal desiderio erotico. La speranza non solo di Pasolini regista, ma anche di Pasolini teorico del cinema, è sempre quella di poter afferrare e assorbire la fisicità della vita, così vicina a quella riprodotta dal mezzo cinematografico in quanto «[l']intera vita nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente».⁹

Non casualmente il motivo dell'assorbimento corporeo, nella sua forma specifica del *divoramento*, attraversa come un leitmotiv le testimonianze che Pasolini dà del processo di regia. Descrive, infatti, nel modo seguente il momento immediatamente precedente alle riprese del suo film *Edipo Re* (1967):

Interviene un'avidità, quasi una voracità di agire. Io non ho tempo da perdere, mi viene un'idea, me ne impossesso. Si tratta in effetti di voracità più che di ispirazione. L'ispirazione interviene solo (e in modo totalmente imprevedibile) al momento di girare.¹⁰

Ancora prima del momento dell'ispirazione (che Pasolini descrive decisamente come forza secondaria) è l'urgenza fisica, il desiderio del divoramento, che dirige le sue scelte artistiche. Ricorre, insieme a questa urgenza fisica, in diverse interviste e dichiarazioni sul suo lavoro, il motivo della fretta che allude, in un modo ancora più esplicito, all'atto creativo come atto fondamentalmente erotico: «l'inquietudine, la fretta di girare che ho di solito nei film, sono dovuti all'avidità di consumare subito qualcosa che mi sta affascinando in quel momento».¹¹ Curiosamente l'avidità, la voracità e il divoramento di connotazione erotica, contraddistinguono il rapporto di Pasolini con il mezzo cinematografico sin dagli inizi, come dimostra una sua descrizione della primissima impressione che gli aveva suscitato da ragazzino l'annuncio di un film:

Ricordo che guardavo un *dépliant* pubblicitario reclamizzante un film, in cui era raffigurata una tigre che faceva a brani un uomo. Ovviamente, la tigre stava sopra l'uomo, ma per qualche ignota ragione a me, nella mia fantasia di bambino, sembrava che la tigre avesse già mezzo ingoiato l'uomo, e che l'altra metà le pendesse di tra le zanne. Desideravo ardentemente andare a vedere quel film, ma naturalmente i miei genitori non mi ci portarono, cosa che risento con amarezza ancor oggi. Così, quell'immagine della tigre che divorava l'uomo, immagine

⁸ *Ibid.*, p. 1513.

⁹ *Ibid.*, p. 1514.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II, op. cit.*, p. 2921.

¹¹ *Ibid.*, p. 3025.

masochistica e forse cannibalesca, è la prima cosa che mi è rimasta impressa; anche se naturalmente vidi anche altri film a quell'epoca, ma non riesco a ricordarli.¹²

Proprio a seconda del principio della voracità Pasolini userà, una volta arrivato alla regia, tutti i mezzi estetici del cinema, tutta «la tecnica per afferrare la realtà, divorarla, rappresentarla in un modo più corporeo, più greve».¹³

Il carattere dell'atto di fare cinema come «atto d'amore» rimane distintivo per l'intera opera cinematografica di Pasolini, assumendo a volte delle dimensioni violente, aggressive (come ad esempio nel caso del cannibalismo eroticizzato di *Uccellacci e uccellini* e di *Porcile*);¹⁴ altre volte delle dimensioni tenere, affettuose, percepibili persino nei dettagli più fini della sua tecnica cinematografica.

Le sfumature concrete di questo «atto d'amore» tenero si possono rintracciare, per esempio, nella descrizione che Pasolini dà delle riprese di una delle ultime scene di *Mamma Roma* (1962), la scena della tragica morte del giovane protagonista Ettore su un letto di contenzione. Pasolini spiega nel modo seguente la sua scelta dei movimenti della macchina da presa:

[V]i sono infatti tre 'movimenti di dolly' che partendo dal 'primo piano' accarezzano tutto il corpo. Il 'dolly' infatti consente movimenti molto dolci, che nessun altro movimento di macchina può dare, così questo movimento dolce che si ripete tre volte, dovrebbe rappresentare quasi la dolcezza dell'affetto materno, il vagheggiamento di questo corpo che sta morendo – insomma deve dare dolcezza a questa morte terribile e l'ho appunto ripetuto tre volte come si accarezza tre volte una persona che sta morendo...¹⁵



¹² P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., p. 1303.

¹³ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II*, op. cit., pp. 2950-2951.

¹⁴ P. P. Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, 1966; *Porcile*, 1969.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II*, op. cit., pp. 2828-2829.

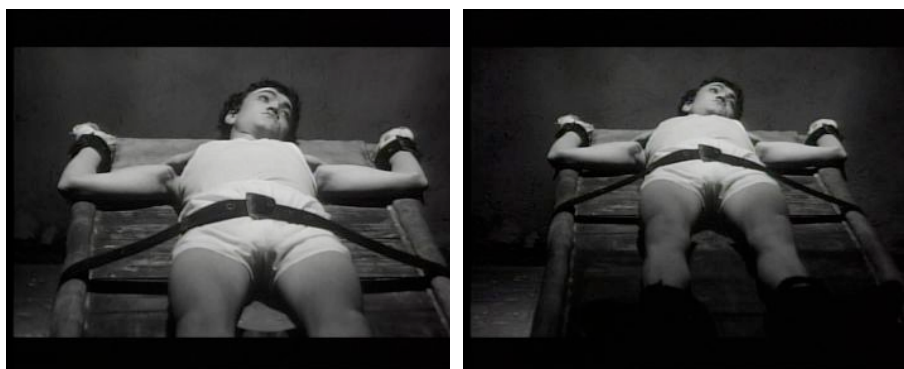


Fig. 1-4

Fonte: P. P. Pasolini, *Mamma Roma* (1962), Arco, 01:40:02 h, 01:40:06 h, 01:40:09 h, 01:40:11 h.

Pasolini, attraverso la macchina da presa, compie in questa scena un «atto d'amore» verso il corpo sofferente del protagonista, accarezzandolo in un movimento che esprime una profonda compassione. Il momento erotico di quell'accarezzamento appare sublimato, sacralizzato; viene infatti confrontato a un'espressione di affetto materno. Questo suo carattere sacrale viene poi ulteriormente intensificato dalla composizione visiva dell'inquadratura che allude al *Cristo Morto* di Andrea Mantegna.

Il contatto fisico tenero, il sublime e affettuoso «atto d'amore verso la realtà» che Pasolini realizza qua caratterizza soprattutto il suo cinema dei primi anni Sessanta, il quale è dedicato a un destinatario ben preciso: i corpi dei giovani ragazzi sottoproletari delle borgate di Roma, che sono i protagonisti dei suoi primi film. In questo senso si tratta di un mezzo estetico di carica fondamentalmente politica, che viene impiegato da Pasolini con un obiettivo specifico, ossia quello di difendere la realtà della vita sottoproletaria, come realtà marginale, autentica e sacra.

Questa realtà, all'inizio degli anni Sessanta, sta per trasformarsi e sparire. Viene minacciata dall'arrivo del neocapitalismo, dal potere consumistico capace di creare una società uniforme nella quale ogni diversità viene sterminata.

L'«omologazione»¹⁶ della società, secondo Pasolini, non solo manipola la coscienza della società italiana, ma si infila persino nel corpo di ogni singolo individuo per trasformarlo profondamente, per sterminare la sua individuale diversità. Per denunciare questa omologazione dei corpi, Pasolini, nel suo primo cinema, esalta il corpo diverso. Realizza cioè una sacralizzazione cinematografica del corpo sottoproletario nella sua diversità.

Attraverso una tecnica antitetica, dualista, la sua *mise en scène* oppone frequentemente degli elementi contraddittori: contrapponendo, per esempio, nella

¹⁶ Il termine «omologazione» della società italiana sotto il potere neocapitalista ricorre frequentemente in tutta l'opera (soprattutto saggistica) di Pasolini.

famosa inquadratura di *Accattone* (1961) sul Ponte Sant'Angelo, gli elementi contrastanti del corpo diverso, grezzo, spoglio, non ancora «omogenizzato» da un lato e l'iconografia sacrale della statua dell'angelo dall'altro, Pasolini mira ad una estetica visiva di carica fondamentale provocatoria. Il potenziale scandaloso del primo cinema di Pasolini sta proprio nell'effetto di «contaminazione»¹⁷ tra due elementi contraddittori, dal quale risulta la sacralizzazione della diversità vitale e scandalosa del corpo emarginato.



Fig. 5

Fonte: P. P. Pasolini, *Accattone* (1961), Alfredo Bini, 00:04:47 h.

La critica della «mutazione antropologica»¹⁸ dei corpi si riferisce ai corpi dei giovani «ragazzi di vita» amati da Pasolini, è strettamente legata all'omosessualità del regista e porta in questo senso un segno profondamente personale. Come precisa, infatti, Marco Belpoliti in uno dei suoi saggi su Pasolini, intitolato «Avere un cuore»:

[I]l centro della sulla argomentazione è proprio questo [...]: i ragazzi sono diventati più brutti, hanno perso l'innocenza e la purezza delle classi popolari di un tempo; la

¹⁷ Il principio della «contaminazione» rappresenta una costante in tutta l'opera (sia letteraria che cinematografica) di Pasolini; una costante nella quale si esprime non per ultimo la lacerazione profonda tra le sue proprie origini borghesi e il suo amore passionale per le classi emarginate. Come scrive lo stesso Pasolini: « Il segno sotto cui io lavoro è sempre la contaminazione. Infatti se voi leggete una pagina dei miei libri noterete che la contaminazione è il fatto stilistico dominante, perché io, che provengo da un mondo borghese e non soltanto borghese ma, almeno in gioventù, dalle sedi più raffinate di quel mondo, io lettore degli scrittori decadenti più raffinati eccetera, eccetera, sono arrivato a questo mio mondo [delle borgate romane]. Conseguentemente il pastiche, per forza, doveva nascere». P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II, op. cit.*, p. 2871.

¹⁸ Anche qui si tratta di un termine chiave dell'opera saggistica di Pasolini.

loro disponibilità alla pratica omosessuale è venuta meno per via del sesso permissivo tra eterosessuali.¹⁹

Il fatto che la critica di Pasolini parta dalla sua libido personale non limita affatto la sua acutezza, piuttosto al contrario: non solo in *Accattone* e *Mamma Roma*, ma in tutta l'opera cinematografica di Pasolini è proprio attraverso l'erotizzazione del corpo che la critica sociale si esprime, che raggiunge la sua forma più pura e provocatoria. Eppure, questa erotizzazione rappresenta, nel suo insieme, tutt'altro che una costante facilmente tangibile e definibile.

Nello stesso modo in cui mutano i corpi dei ragazzi amati da Pasolini nella realtà, muta anche il suo rapporto verso questi corpi, e con questo il suo modo di fare cinema. Di conseguenza, le opere cinematografiche di Pasolini nel periodo dei primi anni Sessanta fino alla sua morte nel 1975 subiscono mutamenti fondamentali. Infatti, la scandalosa vitalità, che ancora era l'essenza dell'eros di *Accattone* e *Mamma Roma*, ben presto sparisce dai corpi dei giovani sottoproletari romani. Come riassume Pasolini nel 1975 in un articolo sul «Corriere della Sera»:

[T]ra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. [...] Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo corpo neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*.²⁰

La trasformazione dei «ragazzi di vita» in piccoli-borghesi li deruba appunto della loro individuale vitalità, che era fin da sempre l'oggetto del desiderio erotico di Pasolini: «Il borghese [...] è un vampiro», scrive Pasolini nel 1968 nei *Dialoghi con i lettori* per la rubrica «Il caos» sul settimanale «Tempo»; un vampiro che «non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, come lui».²¹

L'assenza di vitalità nei corpi precedentemente amati, cioè il loro diventar «pallidi, tristi, brutti, devitalizzati», causa, in una prima fase, la migrazione del cinema di Pasolini. Alla ricerca dell'«eros perduto», cioè di un eros innocente, vitale e «sacro» comparabile a quello dei «ragazzi di vita» romani, il regista intraprende una migrazione sia temporale che geografica. Questa migrazione lo porta alla tragedia greca e infine nei paesi del Terzo Mondo, dove, secondo lui, sopravvive una realtà di vita preistorica che ormai, verso la fine degli anni Sessanta, Pasolini vede quasi completamente sterminata in Italia.

¹⁹ M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Ugo Guanda, «Le fenici rosse», 2010, p. 45.

²⁰ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 676-677.

²¹ *Ibid.*, p. 1097.

I suoi film *Edipo Re* del 1967 e *Medea* del 1969 testimoniano come Pasolini in questo periodo ritrovi, nell'eros mitico, intenso e distruttivo della tragedia greca, sia la scandalosa vitalità, sia un potenziale sacro che si oppone alla società borghese. Attraverso l'appropriazione estremamente personale di quell'eros mitico Pasolini riesce a ricaricarlo della vitalità che cerca: in *Medea*, come «in *Edipo* il colore vivo, caldo del mito, della storia, del deserto»²² sostituisce la vitalità perduta delle borgate romane.

Anche nella *Trilogia della vita* che conclude tra il 1971 e il 1974 Pasolini tenta di attivare il potenziale provocatorio del passato: «Io faccio una cosa diversa», dichiara, «estraggo dal passato una forma di vita che contrappongo polemicamente a quella presente».²³ È allora sempre la figura dell'antitesi che viene realizzata attraverso l'eros vitale e in un certo senso «naïf» del *Decameron* (1971), dei *Racconti di Canterbury* (1972) e infine del *Fiore delle Mille e una Notte* (1974). Eppure, nell'eros antitetico, per certi versi «ingenuo» della *Trilogia*, la fisicità pura, messa in scena in un modo gioioso, utopico, prevale sempre di più sulle dimensioni ideologiche. In questo senso è proprio l'enfatizzazione di tale fisicità che allontana i film sempre di più dalla realtà antropologica effettiva:

Dal *Decameron* in poi è questo che conta maggiormente, questa fisicità del personaggio, che si impone, [...] amo questa ricostruzione del passato, di psicologie che, al presente, non sono più reali, perché i personaggi del *Decameron* esistono ancora, ma sono rari, sopravvissuti.²⁴

È proprio quest'impiego dell'eros come antitesi utopica positiva, provocatoria, da contrapporre all'eros alienato e «pervertito» creato dal potere neocapitalista, che infine, verso la metà degli anni Settanta, diventa impossibile per Pasolini. La migrazione nel passato, nel mito e nei paesi del Terzo Mondo, che gli aveva concesso la rianimazione dell'eros come forza vitale, giunge alla sua fine quando, nel 1974, finisce per riconoscere come questo suo eros non contenga più nessun potenziale scandaloso e come sia diventato consumabile per gli spettatori che, infatti, recepiscono i film della *Trilogia* come opere acritiche, di intrattenimento.

In questa situazione l'eros personale si capovolge nel suo contrario, diventando odio. Pasolini sente a questo punto come la realtà della vita neocapitalista abbia sterminato pure il passato che era stato per lui, fino ad allora, una fonte di speranza. Come scrive nella sua «Abiura dalla *Trilogia della vita*»:

[A]nche se volessi continuare a fare film come quelli della «Trilogia della vita», non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali. [...] I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi del Terzo Mondo – se ora sono immondizia umana,

²² P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II, op. cit.*, p. 2953.

²³ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società, op. cit.*, p. 1710.

²⁴ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II, op. cit.*, pp. 2994-2995.

vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: [...] Il crollo del presente implica anche il crollo del passato.²⁵

Questo crollo del passato e il conseguente capovolgimento pessimista di amore erotico in odio marca il cruciale punto di svolta nel cinema di Pasolini. Implica, nello stesso tempo, il capovolgimento di vita in morte, del caratteristico *eros vitale* delle sue opere cinematografiche in *thanatos*: « Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternativa – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*)». ²⁶

La «maggiore leggibilità» che intende Pasolini si riferisce a un metodo cinematografico la cui figura stilistica principale non sarà più quella dell'antitesi provocatoria. L'eros, il suo mezzo espressivo di carica politica principale, deve adesso subire una profonda mutazione per non perdere efficacia critica.

Con il cambiamento dell'eros, però, cambia tutta la concezione del cinema, la quale era fin da sempre un'espressione del rapporto di Pasolini verso la realtà fisica italiana. Questo rapporto, da ora in poi, non sarà più un rapporto d'amore. Così come l'atto di fare cinema non sarà mai più un «atto d'amore» verso la realtà. Il caratteristico «realismo carnale, fisico» di Pasolini fa strada ad un formalismo eccessivo. Ed è proprio per questo che uno spettatore, guardando *Accattone* e *Salò*, non pensa di aver davanti a sé due opere dello stesso regista.

L'eros di *Salò* rappresenta una declinazione dell'eros puramente negativa, ossia un *thanatos* senza libido. Per mostrare i riti di questo *thanatos* che dominano tutto il film, Pasolini capovolge il suo «atto d'amore» di fare cinema in un atto letale, dispregiativo. Nel formalismo distante, alienato e simmetrico con il quale gira *Salò* si esprime in modo diretto tutto il suo disprezzo verso gli atti di violenza che il potere neocapitalista infligge sui corpi.



Fig. 6

Fonte: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Alberto Grimaldi, 00:53:00 h.

²⁵ P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, op. cit., pp. 600-601.

²⁶ *Ibid.*, p. 603.

L'inautenticità e l'artificialità dello stile cinematografico di *Salò* rispecchiano la perdita di autenticità della società italiana, degli amati corpi.

La vitalità del primo cinema ha ceduto il terreno a una composizione spaventosamente strutturata e pedantemente simmetrica che raffigura la «mutazione antropologica»: l'organismo dell'Italia, secondo Pasolini, è diventato un meccanismo morto, senza vita.



Fig. 7

Fonte: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Alberto Grimaldi, 01:30:44 h.



Fig. 8

Fonte: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Alberto Grimaldi, 00:54:06 h.

Il corpo è diventato una merce. La scandalosa vitalità una mortuarità omologata. Quando in un'intervista Gideon Bachmann chiede a Pasolini, con riferimento a *Salò*: «E allora in che modo si inquadra questo film nel resto della tua opera?», il regista risponde:

Come un nuovo registro, in cui affronto il mondo moderno: in realtà è la prima volta che lo faccio veramente, [...] [che] lo affronto in tutto il suo orrore [...]; quello che è certo è che non potrò farlo realisticamente, non potrei, non reggerei fisicamente nel rappresentare questo potere che sto subendo, lo potrei fare come faccio sempre, con l'uso della metafora.²⁷

L'espressione che sceglie Pasolini qua è rimarchevole : «non reggerebbe fisicamente» la rappresentazione del potere neocapitalista in modo *realistico*, cioè attraverso il «realismo fisico, carnale», che è stato lo stile caratteristico del suo primo cinema. Non reggerebbe più, cioè, l'interazione diretta del suo corpo da regista con la realtà fisica (ormai odiata) da rappresentare nei suoi film.

Pasolini passa, allora, dal metodo (essenzialmente cinematografico) dell'antitesi realistica a quello della metafora: rappresenterà infatti, in *Salò*, metaforicamente, in modo distaccato, il potere che ormai si è completamente infiltrato nei corpi dei giovani italiani e li ha trasformati e manipolati, fino a dominarli completamente. Con questo, il regista ritorna in un certo senso al modo di rappresentazione simbolico, astratto e indiretto (tutt'altro che fisico, carnale e diretto) che gli ha fin da sempre offerto la letteratura.

La diversità fisica e l'individualità vitale, alla quale il suo primo cinema era stato un continuo omaggio, in *Salò* vengono rappresentate distrutte fino in fondo. Una scena emblematica a questo riguardo è quella della presentazione della ragazza Albertina ai «Signori» i quali le rifiutano l'accesso alla villa, quando scoprono che le manca un dente.

È la sua individualità, la sua umana imperfezione, che la rende inadatta a far parte di quel «materiale umano» al quale il potere è interessato. Si tratta di un «materiale umano» che, in tutti i modi possibili, viene disumanizzato, al quale viene tolto la faccia - fino al punto in cui niente lo differenzia più da una merce, da un oggetto, dalla materia morta. La competizione del culo più bello ne dà un altro esempio perspicuo: i ragazzi, imprigionati nella villa, devono inchinarsi e nascondere le loro facce, di modo che i loro corpi possano formare una massa assolutamente anonima.

²⁷ P. P. Pasolini, *Per il cinema vol. II, op. cit.*, p. 3025.



Fig. 9

Fonte: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Alberto Grimaldi, 01:24:14 h.

Salò visualizza in questo modo quanto la società italiana sia cambiata; rende tangibile la sua «mutazione antropologica», non solo come processo sociale macroscopico, ma innanzitutto come una mutazione dei corpi. Questa mutazione, per Pasolini, ha estinto la scandalosa vitalità dell'eros e innalzato il suo valore mortuario, letale. Di conseguenza, la mera concezione del cinema di Pasolini, essendo un'espressione diretta del suo rapporto fisico con la realtà, è cambiata completamente. Il suo «realismo carnale, fisico» si è capovolto in un formalismo letale.

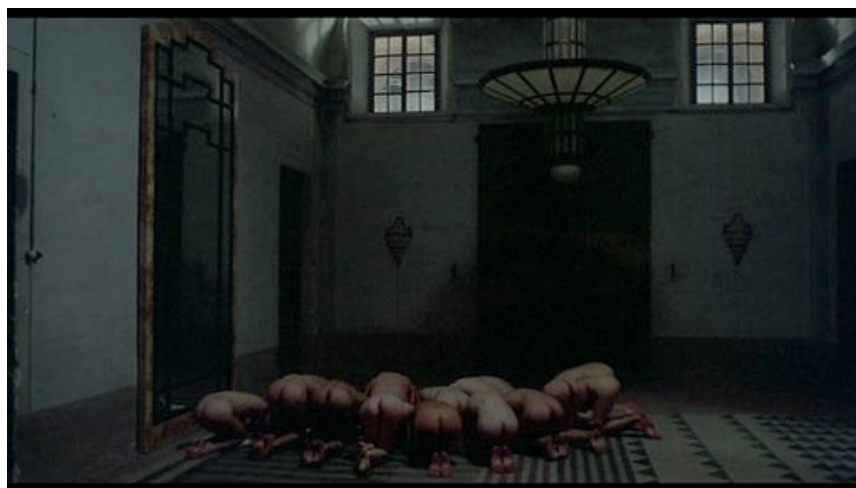


Fig. 10

Fonte: P. P. Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Alberto Grimaldi, 01:22:47 h.

In questa prospettiva *Salò* testimonia l'impressionante capacità del suo regista di cambiare, di effettuare delle mutazioni profonde per restare fedele a se stesso, ai suoi stessi concetti e alla propria ideologia.

LE PHALLUS LATIN ET LA *LIBIDO DOMINANDI* FASCISTE D'APRÈS D.H. LAWRENCE ET GEORGES BATAILLE

JULIETTE FEYEL

Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense

On a souvent souligné la forte érotisation de la vie politique sous le fascisme : ¹ usage massif des métaphores sexuelles dans les discours et l'iconographie, attachement émotionnel intense au chef... Le plus sidérant était la passion avec laquelle les masses désiraient ce qui les asservissait. Mussolini n'hésitait pas à jouer de son physique avantageux. La propagande pouvait le représenter torse nu et participant aux travaux des champs devant un public de femmes admiratives, à moins qu'il ne se livre à quelque sport dangereux. Chaque apparition était susceptible de déclencher l'hystérie collective. Le corps du *Duce* devait incarner le modèle du nouvel homme italien.² L'association de l'érotisation du politique et du fascisme est devenue si familière qu'on considère parfois toute forme de recours politique aux affects comme étant potentiellement d'extrême droite. C'est en tout cas ce qui a fait peser le soupçon sur D.H. Lawrence (1885-1930) et Georges Bataille (1897-1962).³ Ce sont de grands écrivains « érotiques » dans la mesure où ils ont déployé deux vastes œuvres où le désir, les impulsions instinctives et les fantasmes ont été explorés à travers les genres et les champs disciplinaires les plus variés. Ils estimaient que les impulsions libidinales constituaient la véritable infrastructure des sociétés. D'autres qu'eux ont fourni des explications psychosociales au fascisme : Wilhelm Reich pensait qu'il résultait du refoulement de la libido ; pour Sartre, le collaborateur ne pouvait favoriser son oppresseur aux dépens de ses propres intérêts sans souffrir d'un « curieux mélange de masochisme et d'homosexualité ». ⁴ Mais si Lawrence et Bataille se sont rendus suspects, c'est à cause de l'antidémocratie de certains propos, de leur intérêt pour les héros

¹ G. Mosse, *Nationalism and Sexuality : Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Fertig, 1985 ; A. Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, Univ. of Minnesota Press, 1986 ; B. Spackman, *Fascist Virilities : Rhetoric, Ideology and Social Fantasy in Italy*, Univ. of Minnesota Press, 1996.

² G. Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford Univ. Press, 1996, pp. 155-180 ; L. Benadusi, *The Enemy of the New Man: Homosexuality in Fascist Italy*, transl. S. Dingee, J. Pudney, Univ. of Wisconsin Press, 2012, pp. 11-30.

³ B. Russell, *Portraits from Memory III*, Allen & Unwin, p. 107 ; E. Seillière, *D.H. Lawrence et les récentes idéologies allemandes*, Boivin, 1936 ; M. Surya, *Georges Bataille, La mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, pp. 162, 273.

⁴ W. Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot, 2001 ; « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? », *Situations III*, Gallimard, 1949, p. 58.

charismatiques et de la reprise de certains thèmes phallocentriques.⁵

Or, la grandeur passée de l'*imperium romanum*, réunion d'immenses territoires sous l'autorité d'un seul homme, a profondément marqué l'imaginaire politique des Latins, entendons des héritiers de la Rome antique. On assiste au retour périodique de ce rêve unificateur avec l'Empire carolingien, le Saint-Empire romain germanique et les Empires napoléoniens. Même l'organisation temporelle de l'Église catholique en porte les traces. Au XX^e siècle, les propagandistes fascistes s'inscrivent dans une continuité en puisant à leur tour dans les symboles de la *romanitas* pour légitimer le nouveau régime, galvaniser le nationalisme populaire et justifier l'expansionnisme.⁶ En rêvant de la puissance romaine, les Latins n'auraient-ils pas en même temps hérité des fantasmes érotiques entourant les Césars ? Tacite et Suétone ont les premiers répandu l'image de tyrans dont la mégalomanie n'avait d'égal que l'insatiabilité de leurs désirs pervers, comme si omnipotence et surpuissance sexuelle étaient liées. En s'appuyant sur Lawrence et Bataille, on se demandera s'il n'y aurait pas une implication réciproque de la culture politique des Latins et de leurs représentations érotiques, de l'idéal masculin des Latins et de leur fascination pour le césarisme.

I. L'affaiblissement d'Éros

Reposant sur le débat, la démocratie dépend d'une rationalisation de la vie politique que ses formes modernes libérales n'ont fait qu'accentuer. Lawrence dénonce l'idéalisme et la violence cachée de l'idéal égalitaire. L'égalité étant une abstraction, la démocratie n'a pas d'autre effet que de nier une part de chaque individu, la part qui le singularise. La démocratie réduit les êtres vivants à la commune mesure : « C'est ainsi que l'univers tout entier a été inventé à partir du Logos ».⁷ Traumatisé par la Première Guerre, le romancier tiendra toute sa vie la démocratie pour responsable de la massification hypnotique qui a permis à la boucherie de se produire. Bataille souligne aussi l'« homogénéisation »⁸ d'un système où l'utilité productive et l'argent transforment les étants particuliers en unités commensurables et interchangeables.

La valorisation de l'homme en fonction de son utilité revient à le réduire à un organe servile. Il s'agit selon lui d'une « existence dissociée ». Si la vie « est l'unité virile des éléments qui la compose », la vie soumise à l'utile est châtrée, « infirme ».⁹ Tandis que Bataille parle de vivre une « existence totale », Lawrence invoque « l'intégration » d'un individu dont l'esprit (*mind*) s'harmoniserait avec le

⁵ K. Millett, *Sexual Politics*, Virago, 1970 ; S.R. Suleiman, « Bataille in the Street: The Search for Virility in the 1930s », *Critical Inquiry*, 21, 1, 1994, pp. 61-79.

⁶ F. Liffra (dir.), *Rome, 1920-1945 : le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Autrement, 1991 ; J. Nelis, *From Ancient to Modern: the Myth of Romanità during the Ventennio Fascista*, Belgisch Historisch Instituut te Rome, 2011.

⁷ « Democracy », *Phoenix I*, Heinemann, 1936, p. 704.

⁸ OC (*Œuvres complètes*, Gallimard, 1970) I, p. 340.

⁹ *Le Collège de sociologie*, Folio, pp. 313, 314 et 308.

corps. Le corps infirme de Clifford¹⁰ symbolise la paralysie des impulsions inférieures et la « désintégration » de l'homme moderne. La survalorisation du logos a exclu Éros de la vie collective. L'image de la pomme cueillie hante ce roman car elle symbolise à la fois une réécriture de la Genèse identifiant la Chute à la découverte de la pensée réflexive et la coupure de « l'arbre de vie », connexion vivante de toutes les parties du cosmos.

En séparant Éros de la vie collective, la démocratie ne fait pas que produire une massification et museler les potentialités humaines, elle engendre également un relâchement du lien social. En réagissant contre les bases d'une société issue de l'idéal des Lumières, les deux auteurs reprennent la fameuse opposition romantique de la Culture et de la Civilisation. De plus, Bataille cite Ferdinand Tönnies qui distingue la *Gesellschaft* (la société du contrat) et la *Gemeinschaft* (la communauté organique).¹¹ L'intérêt, les contrats, le calcul, ne rassemblent pas les hommes de la même manière que s'ils communiquent de manière affective. Lawrence oppose les rapports « organiques » aux rapports « mécaniques ». Clifford Chatterley veut modeler ses ouvriers jusqu'à les identifier à l'ordre abstrait d'une mécanique bien huilée. Si les parties de la machine travaillent ensemble en vue d'une fin commune, elles ne sont en revanche pas connectées entre elles. La machine a besoin d'une impulsion extérieure, tandis que l'organisme se régénère par les connexions qu'il établit avec d'autres organismes. La connexion organique est un tendre contact, un rapport dynamique et créatif entre des êtres de chair. Bataille compare les sociétés animales, les organismes complexes et les « êtres composés » que sont les sociétés humaines. Il appelle « mouvement communiel » (*Le Collège de sociologie*) ce qui rassemble des éléments épars pour former un tout. Pour lui comme pour Lawrence, Éros se caractérise par une ambivalence interne, des réactions d'attraction et de répulsion parcourent les groupements humains et les individus qui les composent. Le problème est que la société homogène a tendance à réduire l'intensité de cette charge affective alors même qu'elle en est issue. C'est la « passion mouvementée », hétérogène, qui donne toujours naissance à une société homogène.¹² C'est l'anarchie qui engendre l'ordre ; en niant Éros, la société homogène exclut donc ce qui la fonde et se met elle-même en péril.

Tout en supposant que les impulsions libidinales constituent l'infrastructure des rapports sociaux, les deux écrivains se distinguent de la démarche psychanalytique pour ce qui est de la définition qu'ils donnent d'Éros et des solutions qu'ils envisagent. Lawrence dénonce dans *Psychanalyse et Inconscient* la réduction de la vie inconsciente, spontanée, corporelle à une idée, le complexe d'Œdipe. La sublimation des pulsions sexuelles et agressives que préconise Freud apparaît sous ce jour comme une réappropriation insidieuse d'Éros par le logos. Éros, principe de formation d'unités tel que Freud le définit dans *Malaise dans la*

¹⁰ *L'Amant de Lady Chatterley*, trad. F. Roger-Cornaz, Le livre de poche, 1961.

¹¹ OC XI, pp. 61-62.

¹² OC II, p. 228.

civilisation,¹³ constitue la fonction socialisante de la libido. Mais comme il reconnaît que l'agressivité est la tendance prédominante, il tend à amalgamer Éros et le commandement surmoïque de l'amour du prochain. À travers le personnage de Rawdon Lily,¹⁴ Lawrence propose justement une distinction entre la loi de l'amour (*love i.e. agapè, caritas*), loi mentale issue du triomphe de la compassion et du sacrifice de soi, et Éros, désignant le désir sexuel, les instincts agressifs et la volonté de puissance (*power*). L'éducation des enfants doit viser à réveiller en premier les « centres inférieurs » du corps, c'est-à-dire de l'inconscient,¹⁵ car autrement, la superstructure mentale ne repose sur rien et fonctionne à vide, mécaniquement. Pour Bataille, seule la perversion peut amener la subversion ; il établit un lien entre les activités sexuelles, ludiques, inutiles et l'expression des parties hétérogènes, « inférieures », de la société. La sublimation est encore une forme d'appropriation idéaliste et d'assujettissement. Tout oppose les conduites socialement acceptées et le désir érotique. Éros est nécessairement pervers, dévié de son but, car en tant que dépense, Éros contredit la morale accumulative de la société homogène : « C'est l'opposition de la mort à la vie, de l'absence à la présence : la sexualité est sans nul doute une négation éperdue de ce qu'elle n'est pas ».¹⁶ Seul le désordre répond au débordement passionnel ; la libération harmonieuse et socialisante de l'énergie orgastique prônée par Wilhelm Reich¹⁷ lui serait probablement apparue comme un asservissement d'Éros et un réinvestissement de la logique d'homogénéisation.¹⁸

La déliaison de l'être-ensemble naît aussi d'un régime d'où la gloire a disparu. Bataille dit que les chefs démocrates occupent des positions éminentes grâce à un pouvoir qui leur a été conféré de droit mais qu'ils n'incarnent pas de fait.¹⁹ « L'autorité, désormais, tient lieu de puissance, et nous avons des < ministres >, des bureaucrates et des policiers », ²⁰ écrit Lawrence. Les costumes de fonctionnaires des démocrates contrastent avec la pompe des empereurs, des pontifes et des rois. Ils sont entièrement dépourvus de *mana*, du charisme attaché à la personne du souverain, de cette aura qui excite les populations et les fait communier dans un sentiment d'appartenance à la même communauté. Il faut alors qu'Éros soit ré-insufflé dans la cité pour régénérer le lien social.

II. Le culte du phallus

Cet Éros qu'il s'agit de ranimer, les deux écrivains l'associent à un imaginaire phallique. Lawrence construit une dichotomie entre le Nord protestant, cérébral, et le Sud catholique sensuel. Gerald Crich et Clifford Chatterley incarnent le cliché de

¹³ *Malaise dans la civilisation*, Œuvres XVIII, PUF, 1994.

¹⁴ *La Verge d'Aaron*, Gallimard, trad. F. Roger-Cornaz, 1985.

¹⁵ *Fantaisie de l'inconscient*, trad. C. Mauron, Stock, Delamain et Boutelleau, 1932.

¹⁶ OC XI, p. 451.

¹⁷ *La psychologie de masse du fascisme*, op. cit.

¹⁸ OC I, p. 302.

¹⁹ OC II, p. 337.

²⁰ *Apocalypse*, Cambridge Univ. Press, 2002, p. 68.

l'Anglais blond, froid, mécaniste et dominateur. Tandis que le héros nordique s'éteint, pétrifié dans un désert de glace, les héros positifs parcourent une ligne de fuite qui les mènera en Italie.²¹ Dans ces contrées où poussent les cyprès, où l'on encastre de petits phallus dans des niches de pierre, où, entrevus un instant, s'enfuient des bergers au visage de faune,²² Lawrence trouve qu'il reste un peu chez les hommes de cette fierté « phallique » ancienne.²³ Vénérant la réincarnation, les catholiques auraient, mieux que les protestants, gardé le sens de la sagesse sensuelle. Aller vers le sud s'apparente donc à une descente dans les profondeurs primitives de la conscience. Bataille ne développe pas une telle géographie imaginaire mais le soleil d'Espagne hante son œuvre, un soleil qui se liquéfie et dont l'éclat efface les formes.²⁴ L'astre qui se donne et se dépense continuellement rayonne, il évoque la gloire à l'état pur.²⁵ Si « le soleil est le seul objet de la description littéraire »,²⁶ celui de Bataille est identifié à un phallus vers lequel un troisième œil, érectile, se tend.²⁷ La gloire s'apparente ainsi à une éjaculation grandiose et ininterrompue. Quel pôle pourrait remplir le rôle glorieux du soleil au sein de la vie politique ? Pour Lawrence et Bataille, il s'agirait de régénérer le lien communautaire en puisant aux sources bouillonnantes et volcaniques du sacré en exhumant la force de jaillissement phallique oubliée sous les croûtes refroidies et figées par la civilisation.

Les deux auteurs ont été fortement intrigués par les communautés homosociales guerrières dont la cohésion est particulièrement forte. Pour les prêtres du *Serpent à plumes*, le réveil de la puissance politique doit passer par une réforme des corps : rites de purification et séparation des sexes ponctuent leur révolution anthropologique. Le but est de redresser « la colonne vertébrale » des hommes, de les extraire d'un affaissement qui massifie. Entre eux, les hommes pratiquent les arts martiaux, discipline qui affûte les contours de leurs corps. (Bataille note aussi : « la masse qui constitue l'armée passe d'une existence affalée et veule à un ordre géométrique épuré, de l'état amorphe à la rigidité agressive »).²⁸ Le corps dressé dans le salut phallique renvoie à un réveil du principe masculin conçu comme affirmation de soi farouche et négation des liens d'amour (*agapè*) amollissants. Lawrence souhaite que les flux d'attraction, les flux ventraux qui attachent à la mère, soient contrebalancés par les flux masculins émanant des jambes qui poussent, du dos et des lombes, siège de l'érection jaillissante.²⁹ Bataille assimile l'armée à un principe actif, petit et dur qui, tout en y participant, se

²¹ *Femmes amoureuses*, trad. M. Rancès et G. Limbour, Gallimard, 2002.

²² *Promenades étrusques*, trad. Th. Aubray, Gallimard, 1949.

²³ *Crépuscule sur l'Italie*, trad. A. Belamich, Gallimard, 1985.

²⁴ Cf. *Histoire de l'œil in Romans et récits*, Pléiade, 2004.

²⁵ OC VII, p. 189.

²⁶ OC II, p. 140.

²⁷ *L'Œil pinéal*, OC II, pp. 21-50.

²⁸ OC I, p. 358.

²⁹ *Fantaisie de l'inconscient*, op. cit.

démarque de la société civile, molle, passive et féminine.³⁰ Si le féminin semble aller de soi et jouer le rôle du genre par défaut, la masculinité, jamais sûre d'elle, se définirait moins par identification positive à un modèle que par négation du féminin. Il faut donc que le masculin soit perpétuellement vigilant, perpétuellement actif, afin de se prémunir des dangers d'une efféminisation qui le menace sans cesse de l'intérieur.

Cette exaltation de la virilité martiale peut rappeler le projet de réforme anthropologique fasciste destiné à créer un homme nouveau. Le nouvel homme devait se démarquer par sa jeunesse, la puissance de sa musculature et son esprit de décision. Les sports et l'esprit de compétition étaient vivement encouragés. Homme d'action, ferme, il ne devait pas craindre le danger et être prêt à sacrifier sa vie pour l'État. La mollesse des démocrates, c'est-à-dire la compassion, la réflexion et le pacifisme étaient jugés efféminés.³¹ S. Suleiman a accusé Bataille de faire le jeu des réactionnaires et de la phallocratie car il avait recours, dans ses textes pour Contre-Attaque et le Collège de sociologie à une rhétorique opposant la « virilité » à la veulerie, à assimiler la lâcheté à une « dévirilisation ».³²

Cependant, d'après les historiens de l'Antiquité, la stratégie consistant à disqualifier son opposant politique en mettant la virilité de ses mœurs en question était une tradition latine bien établie.³³ Peuple conquérant, les Romains valorisaient les instincts guerriers et une certaine brutalité dans les mœurs. Paul Veyne et Jean-Noël Robert³⁴ rappellent que le concept de *virtus* rassemble en un seul mot le courage au combat et la fermeté morale, deux formes de dureté sur lesquelles repose la dignité politique. Or, le *vir*, le citoyen idéal, est puissant (*potens*) s'il sait contrôler sa maison, s'il s'impose en *dominus*. En outre, les normes régissant les pratiques sexuelles n'étaient pas déconnectées du statut politique. La passivité sexuelle, la *mollitia*, était une grave atteinte à l'intégrité du *vir* ; elle pouvait faire déchoir l'homme libre de ses prérogatives. De là aurait découlé l'association imaginaire du pouvoir politique à la puissance sexuelle et à la masculinité conçue comme capacité active de dominer. *A contrario*, une langue non-latine comme l'anglais n'associe pas *virility* à de telles connotations ; le mot est simplement synonyme de *puberté*. Selon M. Kimmel, l'idéal masculin anglo-saxon serait moins sexualisé, en se démarquant de l'enfant,³⁵ tandis que l'idéal masculin latin se construirait par rapport au féminin.

Ces communautés homosociales guerrières sont soudées car elles forment une

³⁰ Ébauches du *Fascisme en France*, OC II, p. 237.

³¹ L. Benadusi, *The Enemy of the New Man*, *op. cit.*

³² « The search for virility in the 1930s », *op. cit.*

³³ F. Santoro L'Hoir, *The Rhetoric of Gender Terms, "Man", "Woman" and the Portrayal of Character in Latin Prose*, Brill, 1992 ; E. Gunderson, *Staging Masculinity, The Rhetoric of Performance in the Roman World*, Univ. of Michigan Press, 2003.

³⁴ P. Veyne, *Sexe et Pouvoir à Rome*, Tallandier, 2005 ; J.-N. Robert, *Éros romain, Sexe et morale dans l'Ancienne Rome*, Les Belles Lettres, 1997.

³⁵ *The History of Men, Essays on the History of American and British Masculinities*, State Univ. of New York Press, 2005, p. 38 et sqq.

unité organique autour de leur chef, comme le symbolisent les faisceaux de combat que les fascistes ont repris aux Romains. Bataille rappelle que la hache du lecteur renvoie à la fois à l'unité incarnée par le corps du chef et à son droit de vie et de mort sur ses sujets.³⁶ Ses partisans confèrent la puissance au chef en s'intégrant au corps social qu'il incarne. Ils y perdent leur liberté mais ils y gagnent en participant de sa gloire.

La séduction du chef ne procède pas d'un discours persuasif, elle s'impose comme une grâce. Au lieu d'obtenir la sympathie (*love*), comme les chefs démocrates, le chef de la puissance³⁷ insuffle une « terreur » sacrée (*awe*) qui force la vénération (*veneris*, « de Vénus »). C'est une vibration qui se transmet du chef aux adeptes comme des ondes. Ce chef, Richard Somers (*Kangourou*) le compare aux grands cachalots qui, grâce à une vibration de leur immense colonne vertébrale, rassemblent leur troupeau par-delà les océans. Le cachalot (*sperm whale*) n'est pas sans faire écho au Moby Dick de Melville dont Lawrence disait qu'il était « le dernier être phallique » persécuté par la civilisation, le Christ primitif (Jésus/Cetus) auquel se ralliaient tous les petits poissons³⁸. *Le Serpent à plumes* met en scène le chef charismatique en prière, debout, le bras tendu vers le ciel. Cette apparition produit sur ceux qui l'observent une fascination irrésistible. L'héroïne associe l'aura des prêtres de Quetzalcóatl à la « suprême puissance » du mâle, au dieu Pan, à « l'antique et suprême mystère phallique ».³⁹ Avec le chef charismatique renaît le nouvel arbre de vie.

Bataille explique que la séduction des leaders fascistes vient de leur « hétérogénéité ». Ils « font saillie » par rapport au cours ordinaire des choses, leur personne évoque la même force inconnue et dangereuse que ce que les Polynésiens nomment *tabou*. Ils catalysent des flux affectifs puissants parce qu'ils rappellent ces objets étrangers au monde ordinaire (profane) dont le contact est prohibé. Le souverain n'est au-dessus des lois que pour autant qu'il est perçu comme étant en même temps en-deçà d'elles. Bataille analyse le fascisme comme une réactualisation de l'autorité des césars.⁴⁰ Le sadisme du maître suscite la terreur mais il produit un extraordinaire mouvement communiel car, objet d'horreur, il médiatise l'interattractivité des membres du groupe.⁴¹ Objet de répulsion, le leader fasciste fascine comme l'objet apotropaïque et phallique que les Romains appelaient *fascinum*.

En extrapolant, on peut supposer que l'Éros latin, foncièrement phallocentrique, embrasserait la politique en faisant de la personnalisation du pouvoir et du culte de la force active ses fantasmes les plus typiques. Couvert de gloire parce qu'il a bravé la mort, le général victorieux semble né pour commander

³⁶ OC II, p. 194 et sqq.

³⁷ « Blessed Are the Powerful », *Phoenix II*, Heinemann, 1968, pp. 436-443.

³⁸ *Studies in Classic American Literature*, Cambridge Univ. Press, 2003, pp. 334 et sqq.

³⁹ *The Plumed Serpent*, Cambridge Univ. Press, 1987, p. 310.

⁴⁰ OC I, p. 356.

⁴¹ « Attraction et répulsion », *Collège de sociologie*, pp. 128 et sqq.

(*imperator*). Il incarne l'énergie virile et offensive nécessaire à la régénération de la communauté. L'image du viol est patente dans le soin avec lequel la tradition décrit Jules César traversant, l'épée brandie, le seuil symbolique du Rubicon. Le motif de l'acte illégal qui fonde la légalité hanterait l'imaginaire politique latin. Mussolini se réclamait de Machiavel qui écrivait notamment : « il vaut mieux être impétueux que circonspect, parce que la fortune est une femme, de qui l'on ne saurait venir à bout qu'en la battant et en la tourmentant ».⁴² Au-delà des frontières de l'Italie, divers exemples pourraient illustrer cette sourde tentation latine pour le césarisme et le culte de l'homme fort.

III. *Potentia et potestas*

Les deux auteurs ne s'en tiennent pourtant pas là. Ils admirent la puissance mais en soulignent ses dangers. Au sein de la puissance, Lawrence distingue l'énergie et la maîtrise : « la puissance (*power*) doit être respectée, et même révérée, avant qu'on s'en empare. Il ne s'agit pas d'être autoritaire ou tyrannique [...] *Power* est *pouvoir*, être capable de ».⁴³ La puissance ne trouve pas son origine dans l'individu, elle vient d'ailleurs, elle traverse le chef charismatique et réveille Éros : « la manifestation de la vraie puissance suscite la passion et la suscitera toujours ».⁴⁴ Mussolini n'est qu'une parodie : « ils nous ont donné une puissance inoffensive en pantalons bouffants : Papa Mussolini ».⁴⁵ Évidemment, *inoffensive* est malheureux. Mais Lawrence écrit dans les années vingt et son propos cherche avant tout à souligner la supercherie. Grâce à une mise en scène, on a fait passer le petit tyran autoritaire pour l'incarnation de la puissance divine. Le dictateur ne catalyse pas la vibration impersonnelle, il s'approprie les flux érogènes et les bloque. Narcissique, il confond son moi avec la puissance, tout comme Bonaparte devenant Napoléon I^{er}. On assiste à une fétichisation de la personne du chef.

Bataille distingue le pouvoir religieux du pouvoir de l'armée.⁴⁶ L'un produit le mouvement communiel tandis que l'autre l'institutionnalise par la contrainte et les lois. Après avoir été porté au pouvoir par un débordement passionnel subversif, Mussolini détourne Éros à son propre profit. Utilisant la révolte des fils contre les pères qui les opprimaient, le fascisme recompose l'appareil d'oppression étatique. Si la souveraineté est dépense en pure perte,⁴⁷ le chef qui tente de durer va à l'encontre de « l'économie générale », de la véritable souveraineté qui est solaire, négation du principe de conservation, dilapidation permanente. La puissance comme jaillissement vital, *dynamis*, force de changement s'immobilise, elle se

⁴² *Le Prince*, préface de B. Mussolini, Paris, Hellen et Sergent, 1928, chap. XXV.

⁴³ L'infinitif *pouvoir* est en français dans le texte. « Blessed are the Powerful », *Phoenix II*, Viking Press, 1976, p. 439.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 443.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 438.

⁴⁶ OC II, p. 189.

⁴⁷ *La Part maudite*, OC VII et VIII.

transforme en *potestas* et restaure le processus d'homogénéisation : le leader hétérogène « favorise ainsi le rationalisme dont il meurt ».⁴⁸

Ce n'est donc plus au phallus sacré que l'on a affaire, ni aux petits phallus étrusques que Lawrence comparait au *lingam* des shivaïtes : symbole d'une énergie, du principe actif de la nature (*physis*) et non d'un état, d'une fixation mortifère. Ce n'est plus le « phallos » sacré vénéré par les ménades.⁴⁹ Pour Bataille qui décrit les monuments architecturaux⁵⁰ comme l'expression spatiale de la subordination du bas par le haut, du corps par la tête et de toutes les transcendances qui aliènent, le phallus est transformé par tous les césars qui tentent de durer en obélisque. En niant la nécessaire retombée du désir, la chute après le sommet, le phallus de pierre dresse avec arrogance le rêve impossible de l'homme voulant imiter l'éjaculation ininterrompue du soleil.

C'est pourquoi Bataille ne cesse de se référer aux rites de castration : la décapitation du roi, la mort de Dieu, Acéphale, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh »⁵¹... Au « butor armé » qui rejette au dehors « la totalité de l'existence », l'ambivalence d'Éros, il oppose « l'homme de la tragédie » qui introjecte l'hétérogène et se met dans un état d'extase.⁵² La castration est un moyen de déjouer la récupération du phallus de chair par les recodages qui pétrifient le vivant. Il rêve d'une société acéphale dépourvue de maître ; au *Vaterland* faciste, il oppose le *Kinderland* imaginé par Nietzsche.⁵³ Il trouve la confirmation du lien entre la puissance politique et la malédiction chez J.G. Frazer et chez Dumézil, qui évoquent les mythes des rois et des dieux qui meurent. Un personnage réapparaît dans plusieurs textes, Dianus le « roi du bois », le prêtre de Nemi à Rome. Esclave affranchi devenu roi, il attend, l'épée à la main, que son successeur vienne le mettre à mort pour prendre sa place. Dianus (qui peut être une contraction de *Dionysos redivivus*) fonctionne comme contre-modèle latin à l'accaparement du pouvoir par les césars. Octave et Mussolini sont explicitement assimilés.⁵⁴ Lawrence, qui admire l'unité de l'Empire du temps de la République, fait aussi remonter les débuts de la décadence romaine au règne d'Octave.⁵⁵

Lawrence cherche les strates oubliées de la culture latine et tente de faire revivre les Étrusques. Il fait l'éloge de leur existence sans but, libre de toute finalité extérieure à elle-même et de toute réflexivité mentale. Il imagine ces habitants archaïques du Latium comme les derniers dépositaires d'un gai savoir, d'une vie vécue comme on danse, jusqu'à ce que les Romains viennent et anéantissent leur culture, comme le font à présent les fascistes.⁵⁶ Un roman de Lawrence, *L'Homme*

⁴⁸ OC II, p. 196.

⁴⁹ *L'Amant de Lady Chatterley*, op. cit., p. 230.

⁵⁰ « Architecture », OC I, p. 171.

⁵¹ OC I, pp. 258-270.

⁵² « L'apprenti sorcier », *Collège de sociologie*, p. 305.

⁵³ OC I, pp. 461-463.

⁵⁴ OC II, p. 191.

⁵⁵ *Movements in European History*, Cambridge Univ. Press, 1989.

⁵⁶ *Promenades étrusques*, op. cit.

qui était mort,⁵⁷ présente un Christ ressuscité qui renonce à régner, qui refuse de se plier aux exigences des disciples qui lui demandent de les guider, de les asservir. Ému par le spectacle d'un coq qui, dans un élan de vivacité, rompt la ficelle qui lui liait la patte, il rencontre une prêtresse d'Isis qui l'aide à reconstituer ses forces et à reprendre son errance nomade. Lawrence avait d'abord souhaité appeler son roman « *The Escaped Cock* ». Jouant sur le double sens du mot *cock*, il fait de magnifiques descriptions du coq, mouvement permanent, jaillissement de couleurs, expression d'une vitalité à l'état brut, l'une des expressions les plus poétiques de ce que serait un « phallus libéré ».

L'ambiguïté de la posture politique de Lawrence et de Bataille provient de leur intransigeance. Ils dénoncent les appropriations les plus insidieuses de la force subversive d'Éros. D'après eux, le véritable danger est de ne pas reconnaître qu'Éros est la source du politique. On pourrait leur reprocher de rester trop attachés à la référence phallique quand ils parlent du pouvoir. Puissance politique, vitale et virile restent indissociablement liées, peut-être à cause des schémas culturels latins qui continuent de peser sur eux. Cela dit, d'autres tensions traversent leurs œuvres, mais en s'éloignant de cette conception de la puissance, ils se sont également éloignés de la politique, du moins, sous sa forme impérative. Ces prolongements n'auraient pas eu leur place ici. Les deux auteurs permettent en tout cas de déceler un lien entre les représentations culturelles latines de la masculinité et la tentation césariste. En outre, ils proposent des contre-modèles pour conjurer les récupérations néfastes d'Éros. Loin de penser, comme les rationalistes démocrates, qu'il faut lutter contre une irrationalité patiemment repoussée depuis deux siècles hors des murs de la cité, Lawrence et Bataille estiment, comme les Anciens, que les maux de la cité lui sont immanents. On pourrait mettre en doute l'efficacité politique des solutions qu'ils inventent, ce qui serait revenir au débat de la fonction de la littérature. On pourrait aussi se demander ce qu'ils auraient pensé si on leur avait rappelé l'exemple de Lucius Quinctius Cincinnatus.

⁵⁷ Trad. J. Dalsace, Drieu la Rochelle, Gallimard, 1986.

ÉROS EN QUESTION : LE REGARD DE L'AMANDÉ

FRANCA FRANCHI

Università degli Studi di Bergamo

L'appel à communication de ce colloque soulignait déjà, de manière tout à fait opportune, que l'espace Latin doit être vu « désormais comme un lieu de métissage et d'hybridation, de dialogue des cultures et des religions... ».

Même si cela n'était pas explicite, et toutefois visuellement souligné (par exemple par la brochure du colloque), avec l'expression « éros latin » on renvoyait à la centralité du regard masculin, et par conséquent à un univers phallogentrique. En effet l'on affirmait, entre autres :

[...] la promotion conceptuelle du phallus et du Nom-du-Père par Lacan, le tango et la samba, *West Side Story* et *Salò ou Les Cent Vingt journées de Sodome*, l'Eros latin fait se connecter les mondes les plus hétérogènes et tisse des liens qui, à travers l'histoire, relient les corps, les imaginaires et les pratiques culturelles.

L'impression que j'ai d'ailleurs eue en écoutant toutes les communications qui m'ont précédée, est que, dans ce croisement d'apports différents, l'interaction du regard féminin avec le regard masculin n'a pas été du tout considérée. Comme si la femme ne pouvait qu'être l'objet de ce regard et non pas la détentricice à son tour d'une autonomie et donc d'un désir spécifique.

De là ma référence explicite, à partir du titre de ma communication *Eros en question : le regard de l'amandé*, au roman *L'Amandé. Récit intime*, publié en 2004 et écrit par Nedjma, vraisemblablement une femme marocaine musulmane. La première de couverture tient d'ailleurs à souligner que l'auteur, qui vit dans un pays du Maghreb, a une quarantaine d'années et que « Nedjma » est un pseudonyme.

Ce roman, qui a connu un succès énorme et immédiat, a été traduit du français dans de nombreuses langues sauf en arabe et distribué dans vingt-cinq pays.

Dans la réception critique du roman, on a le sentiment que lui ont nui, que lui ont porté préjudice, d'une part son succès et les raisons les plus superficielles de ce succès, de l'autre le présumé côté transgressif du sujet abordé. Il paraît évident qu'encore de nos jours, la femme en tant que sujet désirant pose problème, et ce non seulement dans le monde islamique, où, je le répète, le roman n'a pas été publié, mais aussi dans la culture occidentale à laquelle l'auteure rend hommage en utilisant une des langues les

plus littéraires, à savoir le français.

En effet, on s'est immédiatement préoccupé de lire le roman selon des catégories critiques occidentales rassurantes et bien rodées : l'érotisme, l'orientalisme, le post-colonialisme ...

On s'est attardé, par exemple, sur la pertinence de l'horizon anthropologique dans lequel le roman se situe (le Maroc), comme si l'auteure s'était proposé de nous offrir un roman dans le style naturaliste, alors qu'il est évident qu'il s'agit d'une opération de pure fiction narrative. On l'a approché même en termes sociologiques, en s'attardant sur le paratexte et faisant même appel aux catégories de Genette, ce qui a contribué davantage d'un côté à la neutralisation du discours en faisant référence à des technicismes, à des technicalités, (précisément ceux de Genette), de l'autre à l'hybridation des problèmes de réception de l'œuvre avec ceux du marché.

Ce que je me propose dans ma réflexion sur ce roman, c'est de le délivrer, dans la mesure du possible, des hypothèques du regard occidental, de ses clichés, tout en étant consciente que si l'auteure arabe a choisi le français comme instrument expressif, ce n'est pas sans raison, mais qu'au contraire ce choix implique qu'elle assume, *nolens volens*, une tradition particulièrement riche et complexe. Le point de départ essentiel doit apparaître, me semble-t-il, dans la nécessité d'accepter que dans l'éros latin figure aussi légitimement un sujet désirant féminin, à qui, toutefois, l'on ne donne pas la parole. Pascal Quignard se fait l'interprète par excellence de cette équivoque quand, dans son voyage aux origines du désir, il pose comme étape fondamentale le passage de l'érotisme des Grecs à l'érotisme de la Rome impériale:

Cette mutation n'a pas été pensée jusqu'ici pour une raison que j'ignore mais par une crainte que je conçois. Durant les cinquante-six ans du règne d'Auguste, qui réaménagea le monde romain sous la forme de l'empire, eut lieu la métamorphose de l'érotisme joyeux et précis des Grecs en mélancolie effrayée.¹

Ce passage se produit sous le signe d'un mot qui désigne le sexe masculin et qui devient, à ce moment-là, l'élément explicatif, du point de vue culturel aussi, du rôle de l'érotisme dans la culture classique, et ce en occultant de fait la composante féminine :

Je veux méditer sur un mot romain difficile: la *fascinatio*. Le mot grec de *phallos* se dit en latin le *fascinus*. Les chants qui l'entourent s'appellent « fescennins ». Le *fascinus* arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher. Les chants qu'il inspire sont à l'origine de l'invention romaine du roman : la *satura*.²

¹ P. Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

² *Loc. cit.*

La fin de l'essai de Quignard n'est pas moins saillante pour le texte que nous allons examiner, car elle fait partie des hypothèses qui déterminent l'incompréhension d'un texte comme *L'Amande*. Pascal Quignard affirme donc :

La vision de la représentation la plus directe possible de la copulation humaine procure une émotion à chaque fois extrême dont nous nous défendons soit sous la forme du rire salace, soit dans la stupeur choquée. Les anciens Romains, à partir du principat d'Auguste, élurent l'épouvante.³

Ce choix (mais se produisit-il vraiment? Et fut-il un choix?) eut, de l'avis de Pascal Quignard, une influence décisive sur la culture occidentale.

Or, l'extraordinaire nouveauté de *L'Amande* vient, avant tout, de son extranéité absolue par rapport à cette perspective, et cela sans adopter une autre vision, par exemple orientale, justement parce qu'elle se heurte contre celle-ci, au point de la rendre hostile. Nedjima propose une expérience qui implique l'autonomie la plus totale du discours érotique, qui fait abstraction de toute référence à l'éthique (aucun sentiment de culpabilité), aux endoxa et aux bienséances.

Publié pour la première fois en 2004, *L'Amande* retrace le parcours de Badra, une jeune marocaine qui fuit un mariage forcé pour se réfugier chez sa tante Selma à Tanger. Sous la tutelle de Driss, brillant cardiologue, elle y découvrira les raffinements, mais aussi les affres, du plaisir amoureux. Si le propos, qui rappelle l'intrigue du *Pygmalion* ou bien la trame des romans d'initiation de Sade à Duras en passant par Flaubert, peut sembler somme toute assez banal, le cadre, celui du Maghreb contemporain, l'est beaucoup moins.

Dans le Prologue, l'on affirme :

Ce récit est d'abord une histoire d'âme et de chair. Un amour qui dit son nom, souvent crûment, qui ne s'embarrasse d'aucune morale, hormis celle du cœur.⁴

Cette affirmation se répète dans la page suivante avec une longue liste de ce que la narratrice repousse : Musulmans, Chrétiens, Orient et Occident, toute la tradition culturelle en bloc. A cette dernière elle oppose avec orgueil son corps glorieux (sans aucune référence à Artaud, bien entendu) :

Puisque moi, Badra, décrète n'être sûre que d'une chose : c'est moi qui ai le con le plus beau de la terre, le mieux dessiné, le plus rebondi, le plus profond, le plus chaud, le plus baveux, le plus bruyant, le plus parfumé, le plus chantant, le plus friand de bites quand

³ *Ibid.*, p. 354.

⁴ Nedjima, *L'amande*, Paris, Plon, 2004, p. 7.

les bites se lèvent tels des harpons.⁵

Cette affirmation radicale, bien qu'au tout début du roman, n'est pas le point de départ, mais l'aboutissement d'un parcours particulièrement complexe et tourmenté à travers cette même culture à laquelle elle a renoncé. Le point de départ est par contre l'organisation sociale qui, à travers ses coutumes, ses mœurs et dans ses pratiques nie la femme, et le parcours initiatique de Badra qui fuit de son village, son long exil coïncide avec la tentative de récupérer une identité. De là la nécessité d'abolir tous les codes qui l'humilient, après en avoir expérimenté les effets ravageurs sur son corps, et en accomplissant ainsi une renaissance justement à partir de la gestion de son corps, étant donné que le milieu dans lequel elle est forcée de vivre n'accorde que cette réalité sociale : « Pendant quatorze ans, j'ai été une fente. Une fente qui s'écarte quand on la touche ».⁶

Badra évoque la répression sexuelle dans laquelle elle a été élevée, les règles préventives de conduite à observer et les rituels magiques auxquels elle a été soumise en vue de préserver l'intégrité du fétiche que constitue l'hymen. Fixée en permanence par le regard culpabilisant et le discours réprobateur à la force inhibitrice des aînées, toutefois, la moralité des filles reste en dernière analyse garantie par les hommes de la famille, y compris les plus jeunes, c'est-à-dire les frères, en particulier après la mort du père. Voilà comment s'exprime Badra :

[...] le pensionnat me permettait surtout de fuir la surveillance d'Ali, mon coquelet de frère cadet, qui plaçait son honneur dans la culotte des femelles de la tribu et que la mort récente de mon père désignait d'office comme mon tuteur. Commander aux femmes permet aux garçons de s'affirmer rjal et virils. Sans une sœur sous la main à battre comme plâtre, leur autorité s'effiloche et s'atrophie comme une quéquette en mal d'inspiration.⁷

Plus loin dans le récit, l'on découvrira que Badra a été soumise à « [...] un rite vieux comme Imchouk, qui consiste à cadénasser l'hymen des petites filles par des formules magiques, les rendant inviolables même pour leur mari, à moins d'être déboutonnées par un rite contraire ».⁸

Dans un contexte où l'hymen certifié intact est l'unique capital féminin sur le marché matrimonial, aussi bien l'homme que la femme doivent se soumettre à des épreuves initiatiques très dures qui ont affaire à cette problématique. Badra évoque la cuisante mésaventure arrivée à l'un de ses cousins vierge, fraîchement marié et

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Ibid.*, p. 106.

intimidé par la perspective de la performance sexuelle attendue de lui lors de la nuit de noces, illustrant parfaitement ce stigmat qui menace d'entacher l'honneur viril :

Mon cousin Saïd avait fait rire dans les chaumières jusqu'en Algérie. Le bonhomme qui avait jadis offert mon sexe à la curiosité de ses petits camarades n'a pas pu affronter celui de sa femme et s'est avéré un vrai puceau. Il a voulu fuir, au désespoir de ses proches et amis. – Mais enfin, tu es un homme ou pas ? S'est écrié l'un d'eux, excédé. – Doucement, je vais y aller, mais ce n'est pas la peine de me bousculer ! – Tu te fais prier pour enfourcher une femme ? – Laissez-moi respirer ! Alors, du fond de la cour, son père a tonné, fou de rage : – Bon, tu y vas ou j'y vais à ta place ! Saïd y est allé mais n'a pas pu dépuceler Noura, sa femme. Sa mère a déclaré qu'il était envoûté. Elle est entrée dans la chambre des mariés, s'est dévêtue et a ordonné à son fils de passer sept fois entre ses deux jambes. Il faut croire que le remède a été efficace puisque Saïd a retrouvé tout de suite sa virilité et a pu déflorer Noura dans le sang et les hurlements ».⁹

Dans une scène mortifère du récit située au hammam, espace féminin rituel traditionnel et ambivalent, l'initiation de Badra à l'âge de dix-sept ans montre comment ses futures belle-mère et belle-sœur disposent d'un accès intime à son corps, et souligne combien les aînées assurent, pour le compte des hommes, le contrôle du corps des plus jeunes :

Ma future belle-mère n'a pas attendu l'accord définitif de ma maternelle pour juger et jauger mes capacités à devenir une épouse digne de son clan et de son fils. Elle a débarqué avec sa fille aînée au hammam un jour où j'y étais. Elles m'ont examinée de la tête aux pieds, me palpant le sein, la fente, le genou, puis le galbe du mollet. J'ai eu l'impression d'être un mouton de l'Aïd. [...] Mais connaissant les règles et les usages, je me suis laissée faire sans bêler. Pourquoi déranger des codes bien huilés qui transforment le hammam en un souk où la chair humaine se vend trois fois moins cher que la viande animale ?¹⁰

C'est cette scène traumatique, particulièrement humiliante et brutale, qui survient le matin de ses noces forcées qu'évoque une Badra impuissante et mortifiée :

Neggafa a poussé notre porte de bon matin. Elle a demandé à ma mère si elle voulait vérifier la « chose » avec elle. – Non, vas-y toute seule. Je te fais confiance, a répondu maman. Je crois que ma mère cherchait à s'épargner la gêne qu'une telle « vérification »

⁹ *Ibid.*, p. 104-105.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

ne manque jamais de susciter, même chez les maquerelles les plus endurcies. Je savais à quel examen on allait me soumettre et m'y préparais, le cœur noyé et les dents serrées de rage. Neggafa m'a demandé de m'étendre et d'enlever ma culotte. Elle m'a ensuite écarté les jambes et s'est penchée sur mon sexe. J'ai senti soudain sa main m'écarter les deux lèvres et un doigt s'y introduire. Je n'ai pas crié. L'examen a été bref et douloureux, et j'ai gardé sa brûlure comme une balle reçue en plein front. Je me suis juste demandée si elle s'était lavée les mains avant de me violer en toute impunité. 'Félicitations ! a lancé Neggafa à ma mère, venue aux nouvelles. Ta fille est intacte. Aucun homme ne l'a touchée.' ».¹¹

Une fois surmontée, si l'on peut dire, l'épreuve de la vérification de sa virginité, arrive l'expérience dramatique de la consommation de son mariage où, comme on l'a déjà vu dans l'épisode du cousin, la femme doit se charger aussi de l'incapacité possible du mâle à accomplir son devoir.¹²

Par rapport à cette condition de départ, à savoir une mort initiatique, la rencontre avec Driss, après la situation liminale, qui se doit à l'abandon de la maison de la part de l'époux de Badra, prend la forme d'une renaissance. En effet, si la situation précédente expulsait de manière péremptoire l'expérience du plaisir, conçue comme impropre et, même, comme une faute, finalement Badra, rendue autonome, peut se concevoir en tant qu'un individu et donc en tant que un sujet désirant, en mesure d'avoir accès au plaisir :

Driss ne m'a ni violée ni violentée. Il a attendu que je vienne à lui, amoureuse, [...] comme la Jazia hilalienne, vierge et neuve, sans espoir, sans mots. [...] Il m'a déshabillée

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² « [Hmed] m'a coincé un coussin sous les reins et m'a attirée brutalement contre lui. [...] Il m'a écarté les jambes et son membre est venu cogner contre mon sexe. [...] Le sexe qui tâtonnait entre mes jambes était aveugle et stupide. Il me faisait mal et je me contractais un peu plus à chacun de ses mouvements. L'assistance tambourinait sur la porte, réclamant ma chemise de vierge. Je tentais de me dégager, mais Hmed m'a clouée sous son poids et, le sexe en main, a tenté de l'enfoncer. Sans succès. Suant et soufflant, il m'a couchée sur la peau de mouton, a levé mes jambes au risque de me désarticuler et a repris ses assauts. J'avais les lèvres en sang et le bas-ventre en feu. Je me suis soudain demandée qui était cet homme. Ce qu'il faisait là, à ahaner sur moi, à froisser ma coiffure et à faner de son haleine putride les arabesques de mon henné ? Il m'a enfin lâchée, s'est levé d'un bond. Les reins entourés d'une serviette, il a ouvert la porte et a appelé sa mère. Celle-ci passa tout de suite une tête, Naïma [la sœur de Badra] lui emboitant le pas. [...] Je ne sais pas ce qu'elle a vu, mais le spectacle ne devait pas être beau. Ma belle-mère écumait de rage, ayant compris que la nuit de noces tournait au fiasco. Elle m'écartera d'autorité les jambes et s'écria : – Elle est intacte ! Bon, on n'a pas le choix ! Il faut la ligoter ! – Je t'en supplie, ne fais pas ça ! Attends ! Je crois qu'elle est mtaqfa. Ma mère l'a 'blindée' quand elle était gamine et elle a oublié de la défaire de ses défenses. [...] Moi, je savais que Hmed révoltait mon corps. C'est pourquoi celui-ci lui interdisait tout accès. Ma belle-mère me ligota les bras aux barreaux du lit avec son foulard et Naïma se chargea de me plaquer solidement les jambes. Pétrifiée, j'ai réalisé que mon mari allait me déflorer sous les yeux de ma sœur. Il m'a rompue en deux d'un coup sec et je me suis évanouie pour la première et unique fois de ma vie ». *Ibid.*, pp. 105-107.

lentement, délicatement, comme on dégage une amande verte de sa peau tendre. [...] Il s'est dégagé de ma bouche et a levé mes jambes. La tête a buté contre mon vagin. J'ai poussé pour l'aider à entrer mais une atroce brûlure a scié mon élan. Il est revenu à la charge, a tenté de s'immiscer, a cogné contre une étroitesse imprévue, a reculé, voulu forcer le passage. Je gémissais, non plus de plaisir mais de douleur, mouillée mais incapable de l'enfourner. Il m'a pris le visage entre les mains, m'a léché les lèvres, puis mordue en riant : – Ma parole, mais tu es vierge ! – Je ne sais pas ce qui m'arrive. – Il t'arrive ce qui arrive à une femme quand elle délaisse son corps trop longtemps. [...] Combien de fois suis-je revenue à la bouche de Driss en cette nuit où j'ai fait ma première fugue de chez Tante Selma ? Vingt, trente fois ? Tout ce que je sais, c'est que j'y ai perdu ma virginité. La vraie. Celle du cœur ».¹³

L'Amande entrelace moments marquants du récit de jeunesse de Badra et morceaux choisis de son histoire d'amour avec Driss. Il importe de noter que ces deux récits principaux – différenciés par le jeu de la typographie – progressent selon des trames différentes : tandis que la jeunesse de Badra renvoie à un passé lointain jalonné d'événements clairement identifiés («Le mariage de Badra», «Le hammam des noces», «Mon frère Ali», etc.), l'histoire d'amour avec Driss est prise dans le présent aveuglant de la passion. Ainsi la focalisation sur l'intensité passionnelle de la relation entre Nedjma et son amant a-t-elle pour effet de cristalliser le temps dans un sentiment d'absolu : « Avec Driss, j'ai su que mon âme s'abritait entre mes jambes et que mon sexe était le temple du sublime ».¹⁴ Bien qu'il soit l'être tout-puissant (égal de Dieu lui-même selon son amante) qui rend possible l'élévation aussi bien sensuelle, culturelle que sociale de Badra, à la fois Driss apporte cependant, et également, la perspective de la déchéance. Pris dans le tourbillon de sa complexité, Driss offre à son amante un univers baroque fait d'instabilité et de confusion où le principe moral d'exclusivité amoureuse semble subordonné à l'impératif libertin de la jouissance individuelle. L'hybridité culturelle de Driss lui confère une autorité intellectuelle et érotique sur la jeune Badra qu'il formera à la manière d'un Pygmalion en l'éveillant précisément aux plaisirs, version archétypale du mâle dominant, cherchant seulement à modeler une femme amoureuse, docile et naïve en créature sensuelle mais soumise, à l'image de ses fantasmes. En outre, la relation repose clairement sur l'inégalité sociale et culturelle des partenaires, Badra s'avérant sur tous les plans, totalement dominée par celui qu'elle nomme d'ailleurs son « maître et bourreau ». Ainsi, Driss, pourtant célibataire, refuse-t-il catégoriquement d'épouser sa maîtresse, condamnant ainsi leur liaison à la clandestinité et Badra à l'opprobre social.

L'urgence de se défaire de l'autorité de Driss oblige donc à un second exil forcé qui prend cette fois la forme d'une errance. En cherchant à fuir son amant, Badra finit par

¹³ *Ibid.*, pp. 91-95-97-109.

¹⁴ *Ibid.*, p. 140.

hériter de sa malédiction (« porter son cadavre ») au point de devenir son alter ego:

Quand j'ai quitté Driss, mon cœur brisé n'a pas tardé à devenir multiple. En abjurant son visage, je suis devenue prosaïque, le cul à portée du premier venu, ou presque, refusant que mes amants partagent mon sommeil, mon ultime citadelle, une fois la bagatelle expédiée.¹⁵

À son tour Badra se trouve prise dans ce tourbillon du «multiple » où toute chose lui est égale.

À la fin du récit, Badra, d'exils en exils successifs, après avoir revu une dernière fois un Driss repentant et mourant, rentre, « lavée des désirs », dans son village natal d'Imchouk.

Nedjma élabore dans le rapport entre Badra et Driss une conception de l'amour physique comme communion complète des corps à travers la sexualité qui arrive à les homologuer, sans qu'il y ait ni hégémonie, ni soumission. Il y a même une esthétisation extrême des parties sexuelles, exprimée non seulement et pas tellement à travers des formes, mais par les « émotions » qu'elles suscitent. Une fusionnalité permet d'atteindre une identification totale impliquant l'adéquation à l'informe, l'informe qui veut intentionnellement nier l'autonomie des formes : on peut faire référence à *Pointe à l'œil* de Giacometti, à la cuillère de Breton, aux corps métamorphiques de Bellmer.

L'érotisme est le lieu où la supériorité de Driss s'annule, et où la sacralisation du sexe masculin ne comporte aucune ritualité. L'érotisme peut ici être renvoyé dans une certaine à *l'Amour fou* : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas », ou, dit autrement, l'on pourrait affirmer que dans *L'Amande* « la beauté de l'éros réside dans sa convulsivité, sauf ne pas être ». La sexualité, comme dans la partie finale de rachat du film de Stanley Kubrick *Eyes Wide Shut* (1999), se propose en effet, en tant que composante dépositaire du sens, justement parce qu'elle est auto-référentielle.

Le roman successif, *La traversée des sens. Conte intime* (2009), est étroitement lié au précédent, mais il en est aussi en quelque sorte l'« explication », une tentative d'expliquer le vrai sens de l'opération accomplie avec *L'Amande*.

Narratrice du récit, Zobida est une quadragénaire analphabète, épicurienne et libertine, devenue après un heureux veuvage « experte du sexe » et « cantatrice du désir », grâce notamment à la liaison clandestine qu'elle entretient avec l'instituteur du village. Battue tout au long de son union par Sadek, l'époux brutal qui lui avait été imposé et qui évoquait régulièrement versets et hadiths pour justifier les mauvais traitements qu'il lui infligeait, ne voyant depuis lors dans les hommes que lâcheté, bigoterie et machisme, elle est arrivée à Zébib, petit village paisible, à la mort de son

¹⁵ *Ibid.*, p. 194.

mari, secrètement dévorée par la haine et la volonté de semer la *fitna* [discorde]. Gagnant au fil du temps la confiance des villageois, elle est devenue une confidente, une conseillère écoutée et respectée. C'est dans ce contexte que la famille Omran fait appel à elle pour trouver une solution à la honte qui accable leur fille Leïla, étant donné que pendant la première nuit des noces l'acte sexuel n'a pas pu s'accomplir, puisque le sexe de la jeune fille n'a pas voulu s'ouvrir, ce qui a couvert de ridicule son mari. La faute serait de la mère qui a fait sceller la fille pour préserver sa virginité, mais qui a ensuite oublié de rompre l'enchantement avant de mourir. Ainsi Zobida, dès le prologue, résume-t-elle sa vision du monde et sa « mission » auprès de sa nièce :

[...] portée telle que Dieu m'a faite sur le plaisir, ne sachant ni lire ni écrire [...] Il me restait un moyen d'accomplir une bonne œuvre avant de mourir : initier quelque jeune fille à l'amour. Dans le plus grand secret, bien sûr. Ce pays a décidé de bannir le sexe et de se voiler de fausse vertu. Si l'on vient à m'identifier, on me pendra.¹⁶

Le voyage initiatique sensuel des deux femmes emprunte clairement au modèle de l'accompagnement mystique, où le disciple se métamorphose, découvre sa vérité intime et le sens qu'il souhaite donner à sa vie en suivant les traces de son maître. Au bout du périple, Leïla découvrira aussi que sa tante, depuis le début, a utilisé le sortilège du « blindage » pour régler ses comptes avec la communauté.

Aux perplexités de Leïla, encore prisonnière des enseignements maternels, « - Une femme est faite pour servir les hommes. Maman disait qu'une femme sans mari est une... », Zobida réplique: « Il vaut mieux être une putain que l'esclave d'un abruti de mari! ». ¹⁷

Avec Zobida Leïla découvre son corps, une nouvelle dimension de l'existence :

Dieu a créé la fente et le plaisir. Les deux. menteur est celui qui prétend qu'elle est faite pour enfanter uniquement. On le saurait, car on ne sentirait rien. Hypocrite est celui qui t'affirme qu'elle fut façonnée pour le plaisir de l'homme exclusivement. Le vrai croyant est celui dont la jouissance est cousue à la tienne, comme la bure du mystique à sa peau.¹⁸

Dans cette narration, la pérégrination initiatique de Zobida et Leïla se teint dans cette narration de mysticisme, l'amour est charnel, mais le plaisir transfigure cette expérience.

Ce parcours se précisera davantage lorsqu'elles s'uniront à une caravane et s'arrêteront pour le dîner ; elles auront ainsi la possibilité d'écouter un jeune chanteur qui narre les vers et les rimes des événements du temps passé. Leïla en est fascinée

¹⁶ Nedjma, *La traversée des sens. Conte intime*, Paris, Plon, 2009, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

(*fascinus*) :

Je regardai Leïla. Ses yeux avalaient les histoires du poète-conteur comme de merveilleux paysages. Pour la première fois, je perçais son amour des mots, mais j'étais loin de deviner à quel point il allait la prendre.¹⁹

Zobida doit admettre que Leïla est désormais contaminée, de manière irréversible, par le pouvoir de séduction de la parole; le corps ne lui suffit plus, et cela implique l'effacement de Zobida, la fin de son influence :

Je me demandais pourquoi un homme qui n'avait pas touché Leïla, qui s'était contenté de lui lire des vers, l'avait à ce point ensorcelée. Elles sont si romantiques les femmes ? Le mot leur tiendrait lieu de caresse, l'hommage de baiser ! Elles seraient capables de jouir à la rumeur des lettres, au tintement des syllabes!²⁰

Zobida, qui a comme point de repère son corps, prêche la supériorité de la femme sur l'homme: « A-t-on jamais vu un homme s'évanouir à force d'aimer ? Les femmes, si ! », mais elle est à son tour en difficulté car, elle aussi, elle a appris de l'expérience de Leïla que l'éros est une « chose mentale ». Elle aussi, elle rencontre un intellectuel dont elle tombe amoureuse et lui confie la tâche de transmettre sa narration à l'écriture :

En vérité, je ne pensais pas faire la connaissance de l'instituteur Ali après mon retour de Sabia. Ni apprendre de Leïla et de son poète la capacité des mots à confectionner les destins. Le mien a mis l'instituteur sur mon chemin, afin que je dispose de sa bite et de sa plume en même temps, et ce fut une belle chance !
Ainsi racontai-je à Ali, lequel employait ses nuits tantôt à écrire, tantôt à me monter. Tantôt à me lire, pendant que je le montais.
Nous arrivions au dernier chapitre quand j'appris que Leïla venait de fuguer vers le sud. Trop amoureuse et désormais libre.²¹

Aussi bien dans *L'Amande* que dans *La traversée des sens*, l'expérience érotique est fondamentale pour accomplir le parcours initiatique vers sa propre identité, qui est avant tout une fuite loin de la contrainte, de la violence de l'organisation sociale au sein de laquelle l'homme et la femme collaborent dans la perpétuation de cette vexation. L'érotisme devient une prise de conscience de soi en tant que sujet désirant. Dans la tradition occidentale, celle de la langue que l'auteure a adoptée, cette urgence a été une constante, même si elle a été formulée à chaque fois à travers des

¹⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁰ *Ibid.*, p. 210.

²¹ *Ibid.*, p. 244.

énonciations symboliques ou métaphoriques. Il suffit de considérer le témoignage qui nous vient de la très riche documentation relative aux extases féminines, celles de Catherine de Sienne, de Sainte Thérèse, Jeanne des Anges, Marie Alacoque, Mme Guyon, Angèle de Foligno, etc. Extase ou jouissance féminine? Sainte Thérèse met l'accent sur la physique de l'extase, dans son rapport avec le plaisir et avec ce qu'elle appelle la douleur spirituelle :

Je vis un ange auprès de moi, à ma gauche, en forme corporelle, ce qui ne m'est donné qu'exceptionnellement. Il n'était pas grand, mais petit, très beau, le visage enflammé (...) Il tenait en sa main un long dard en or et je crus voir une flamme à l'extrémité de fer. Il semblait l'enfoncer à plusieurs reprises dans mon cœur, jusqu'aux entrailles, qu'il m'arrachait, me laissant tout embrasée d'un grand amour de Dieu. La douleur était si vive que je gémissais et si excessive la suavité de cette vive douleur qu'on ne peut désirer qu'elle cesse et que l'âme ne se contente plus qu'en Dieu.²²

Thérèse, dans *Le Château de l'âme*, représente l'âme comme un lieu abritant plusieurs demeures qui conduisent vers l'intérieur, c'est-à-dire vers la jouissance, la béatitude ou la paix. Car le chemin ne mène pas droit de l'angoisse à l'extase. Les écrits mystiques et plus généralement l'art religieux sont la manifestation ou la trace d'une sexualité non point insuffisante, mais bel et bien excédentaire. L'histoire de la parole et de l'écriture féminines permettent en outre de se rendre compte que, dans les siècles obscurs, la recherche et la description de l'extase étaient les seuls moyens qu'une femme avait de dire et de faire entendre quelque chose d'elle-même qui échappe à la dogmatique de la théologie positive comme au mutisme obligé des femmes laïques.

Ce silence trouvera la possibilité de s'exprimer par la suite dans la grande expérience du roman gothique et dans sa symbolique, en particulier grâce à l'écriture féminine ; mais ce sera en particulier le XX^{ème} siècle, avec des auteur(e)s telles que Rachilde, Colette, Pauline Réage, Alina Reyes, Catherine Millet, que la femme se fera le porte-parole d'un discours sur l'éros finalement délivré du langage *en cage* que Denis Diderot attribuait au féminin.

Pascal Quignard, avec lequel j'ai introduit ma réflexion sur l'éros latin, conclut sa *Nuit sexuelle* par un acte de manque total de confiance absolu dans la possibilité que l'éros permette une fusionnalité ; on est contraint d'être seuls:

Il est enfin un dernier trait de la scène invisible (la scène originaire) qui est souvent omis par un motif de nature purement mélancolique : dans l'amour hétérosexuel ce ne sont pas les deux moitiés d'une unité qui se retrouvent. Ce ne sont pas deux sexes faits l'un pour l'autre qui se complètent. Ce sont deux incomplétudes qui s'explorent. Ce sont deux inconnus qui « voyagent ensemble » (en latin *coire*) dans la dimension originaire.

²² M. Auclair, *La vie de Sainte Thérèse d'Avila*, Paris, Seuil, 1950, p. 89.

Toujours l'union échoue. Toujours ces membres se désassemblent. Toujours vulve et pénis déboîtent. Toujours ces deux êtres se retrouvent sur deux rives qui s'opposent. Ils croient parler la même langue mais ils ne la parlent pas à partir d'une même nudité. Ils ne donnent pas le même sens aux mots qu'ils emploient. Ils se tiennent sur deux rives différentes qui sont périlleuses et éloignées. Ils prêtent l'oreille: ils ne comprennent pas tout. Ils s'accrochent et ils tremblent. Ils plissent les yeux : ils ne voient pas tout.²³

Il est difficile de dire si Nedjma est en mesure ou pas de s'opposer à cette perspective, qui paraît une sentence, même si sa quête est justement la tentative de s'y soustraire, à travers l'éros du corps et de la parole, eux, oui, désormais indissociables.

²³ P. Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 200-201.

DESEMBARCO EN CITEREA: IL TEMA EROTICO NEL POEMARIO DI JAIME GIL DE BIEDMA

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Jaime Gil de Biedma è considerato uno dei più interessanti poeti della modernità, nato a Barcellona nel 1929 e morto nel 1990. La sua produzione poetica inizia nel 1953, con il libro *Según sentencia del tiempo*, cui seguono *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) e *Poemas Póstumos* (1968); nel 1975 raccoglie tutti i suoi versi nel volume *Las personas del verbo*, ristampato con ulteriori aggiunte nel 1982.¹

La scelta di riassumere in un unico tomo la sua intera produzione poetica risponde a un duplice intento: da un lato le poesie di Gil rappresentano le tappe del processo di autoconsapevolezza dell'io poetico protagonista, una sorta di *bildungsroman* in cui il giovane rampollo dell'alta borghesia barcellonese, cresciuto al riparo dalla tragedia della guerra civile che aveva distrutto il suo paese, inizia a comprendere che gli edenici anni dell'infanzia erano stati una mistificazione, e che la classe sociale di appartenenza era responsabile di quel periodo, giudicato con occhi disincantati «años de penitencia nacional». Il secondo motivo della scelta di guardare alla sua poesia come un prodotto unitario risiede nel titolo stesso della raccolta: *Las personas del verbo* indica che la storia del singolo si erge a storia esemplare di un'intera generazione che, nella coniugazione verbale e pronominale, intende proporsi nel presente come dialogo intergenerazionale, fra passato e presente.

Concordo con le parole di Caniballes per quel che concerne il considerare *Las Personas del verbo* come autobiografia:

El «yo» que inicia el relato es un signo vacío, no referenciable con la realidad sino con el propio discurso. Por tanto, ese punto inaugural, y que tiene como referencia una realidad ajena al discurso que está emitiendo, lo que realmente está haciendo es iniciar un proceso por el cual ese «yo» vacío va a convertirse, gracias a la emisión de un discurso en el que se inscribe como referente y referido, en un signo lleno, va a asumir/construir una realidad a través del lenguaje [...]. A través de la enunciación el sujeto no sólo se construye a sí mismo y al mundo como objeto sino

¹ Per questo studio si è consultata la seguente edizione con testo a fronte: J. Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, ed. italiana a cura di G. Calabrò, Napoli, Liguori Editore, 2000. Tutte le citazioni delle poesie di Gil de Biedma sono tratte da questa edizione e presentano il riferimento della pagina fra parentesi.

que, gracias a una serie de elementos textuales, sitúa el texto en un contexto que también construye.²

Questo aspetto della comunicazione letteraria come «patto» implicito fra autore e lettore della creazione di una realtà fittizia ma valida solo all'interno delle coordinate spazio-temporali dettate nel testo stesso, rimanda a uno dei presupposti fondamentali della cosiddetta «poesía de la experiencia», con cui si designa appunto la poesia di Jaime Gil e che più volte egli stesso riconduce al concetto di «correlativo oggettivo» eliotiano.³ Credo siano rivelatrici le parole scritte da Gil rispetto al poema *Cántico* di Jorge Guillén,⁴ in un saggio in cui la riflessione critica sul fare poesia nell'opera del poeta della generazione del '27 è assolutamente autoreferenziale e indicativa della ricerca di Biedma di una voce poetica personale. Secondo lui il protagonista del poema:

no es tanto el individuo, sujeto lírico habitual, como la persona. Dicho de otro modo, (...) que el protagonista de la poesía guilleniana no es sólo un hombre que siente y contempla, sino además, y sobre todo, el hombre en su concreta e inmediata actividad de vivir entre los demás y entre las cosas.⁵

e ancora che:

lugar y momento, son precisamente las coordenadas por referencia a las cuales se constituye la acción del discurso, que no podría existir abstraída de ellas; parece como si el autor no se hubiera propuesto otra cosa que «hacer un lugar real, no descriptivamente, sino por hacer que algo pase en él», según la finalidad que T. S. Eliot atribuye a Henry James. Y quien desde el poema nos habla no es el poeta Jorge Guillén, sino el protagonista de la acción –la primera persona del verbo– en quien el creador se ha subsumido, se ha enajenado por completo.⁶

Infatti, come più volte asserito dallo stesso Jaime Gil, l'unico argomento della sua opera poetica consiste «en el paso del tiempo y yo», dove il soggetto poetico è una realtà multiforme e poliedrica che si struttura e si compie attraverso l'attività esperienziale vissuta unicamente nel qui e ora della poesia.

Le tre sezioni di cui è composta la raccolta narrano della solitudine del giovane e del suo incontro con una realtà estranea, l'uscita dal guscio protettivo

² A. Caniballes, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Anejo Millars-Filología, Castelló, Col·legi Universitari de Castelló, 1989, pp. 123-124.

³ Rimando all'estesa bibliografia sull'opera di Gil de Biedma e alla mia tesi di laurea sulla sua poesia per l'analisi dettagliata dell'influenza della poesia e della critica poetica anglosassone nella formazione del poeta barcellonese, più volte sottolineata in interviste e nei suoi articoli di critica letteraria, oltre che nell'interesse specifico per l'opera di T.S. Eliot di cui il nostro poeta tradusse in spagnolo «Funzione della critica e Funzione della poesia».

⁴ J. Gil de Biedma, «Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén», in *El pie de la letra*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980.

⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶ *Ibid.*, p. 159.

dell'adolescenza e l'incontro con l'altro –i compagni di studi, l'ideologia marxista-; la scoperta, da un lato, delle proprie colpe rispetto alla realtà storica spagnola, in quanto esponente di una classe sociale che aveva favorito la vittoria Franco, ma dall'altro della poesia sociale come «luogo» in cui la propria «mala conciencia de burguesito en rebeldía» trovava spazio per redimersi. Una poesia sociale i cui temi sono però eviscerati dall'individualità dell'io poetico, che nel conoscere il mondo riesce a conoscere se stesso e affrancarsi dal suo «mal de vivre». Il passaggio dal «yo» al «nosotros», dal pronome di prima persona del singolare a quello plurale di *Compañeros de viaje*, passaggio che segna l'assunzione delle proprie responsabilità accanto ai compagni di lotta politica, si allarga all'intera declinazione pronominale in *Moralidades*, dove il discorso si fa esemplare e riguarda l'intera umanità nel suo quotidiano. Sono le poesie della piena maturità espressiva e tematica, con il cosciente riferimento a una tradizione poetica e culturale che travalica i limiti dello spazio e del tempo, dalla poesia greco-latina fino ai versi contemporanei degli chansonniers francesi. A livello strutturale, Jaime Gil «piega» la sua poesia a forme metriche antiche, riattualizzandole; a livello tematico, il tema erotico combina il racconto esperienziale del protagonista con i simboli e i miti del passato, e si unisce ad altri a esso correlati (la fugacità della giovinezza, l'inesorabilità del tempo che passa, le necessarie variazioni dell'amore nel corso degli anni). Ogni poesia della raccolta contiene in se stessa una «moraleja» che risponde all'imperativo etico del protagonista.

L'ultima raccolta, *Poemas póstumos*, segna il momento in cui l'io poetico è ormai arrivato al capolinea esistenziale, ha assunto le proprie responsabilità nei confronti della storia e della sua vita personale e forse non ha più nulla da dire; inaugura, appunto, una poesia «postuma» in cui la parte di sé più matura, quella che ha ormai accettato di trovarsi nel momento discendente della propria parabola esistenziale, ingaggia una lotta all'ultimo sangue con quella che ancora non si è arresa allo sgretolarsi dei sogni, delle passioni, a tutte quelle urgenze che fanno parte di un'età ormai lontana, la giovinezza.

Compreso nel discorso complessivo del rapporto fra soggetto poetico e il suo percorso vitale, il tema erotico riveste un ruolo fondamentale e segna più di ogni altro le tappe temporali dell'esistenza del «yo». Il tema non può che essere utilizzato da Gil attraverso un continuo rimando fra tradizione poetica classica e moderna, ma ricontestualizzata nella «trivialità» del quotidiano. Il trattamento dei topoi poetici e dei modelli di riferimento è un elemento costitutivo della sua poetica e oggetto di continua riflessione, e in questo senso deve essere letta la sua attività di critico della poesia altrui, come un apprendistato poetico che poi si traduce in poesia propria.

In questo senso il riferimento alla cultura greca è un punto essenziale per comprendere a fondo la poesia di Gil, sia da un punto di vista dei temi e dei simboli, sia dal punto di vista della struttura poetica, essendo la raccolta *Moralidades* il luogo privilegiato per questa sorta di moderna «imitatio». Il discorso è assai complesso e purtroppo non abbiamo tempo sufficiente per approfondirlo in

questa sede, comunque esistono numerosi studi al riguardo, fra i quali uno dei più interessanti ritengo sia «Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación» di Gabriel Laguna, le cui parole ci introducono nel cuore del nostro discorso:

El poeta, (Gil de Biedma) pues, afirma tajantemente que existe una impronta significativa de algunos géneros y autores clásicos en su obra póstica. Datos extrínsecos son igualmente las referencias a versos y autores clásicos que encontramos en títulos o epígrafes de poemas. (El poeta) cita expresamente en un subtítulo la *Antología Palatina*, usa como epígrafes de sus poemas versos de Catulo y Propertio, y evoca como título e idea central de un famoso poema, «Pandémica y Celeste», una conocida noción establecida por Platón en el *Banquete*.⁷

Volendo tracciare una traiettoria lungo il macrotesto biedmiano del tema erotico, bisogna partire proprio da «Pandémica y Celeste», punto nevralgico e in un certo senso presupposto teorico da cui si dipana tutta una serie di variazioni al tema attraverso *exempla* tratti dalla biografia dell'io poetico il cui nome coincide con quello del poeta. In un'intervista a Federico Campbell, Gil dichiarò: «Sólo he escrito un poema de amor en toda mi carrera literaria. Los demás son poemas sobre la experiencia amorosa».⁸

Il titolo rimanda alla doppia valenza che assume la dea greca nell'incarnare la totalità delle manifestazioni dell'Eros: Afrodite Urania e Afrodite Pandemica, come si legge nel *Simposio* di Platone, nel famoso «Discorso di Pausania»:

[...] Una è più antica, non ha madre, è figlia di Urano ed è quella che chiamiamo Urania; l'altra più giovane, figlia di Zeus e di Dione è quella che chiamiamo Pandemia. Ne consegue dunque che anche Amore, quello che si accompagna con la seconda, venga chiamato giustamente Pandemio, l'altro invece Uranio.⁹

Consapevole dell'esistenza della duplice natura dell'eros, Platone conferisce ai due attributi della dea valenze e giudizi di valore opposti, esaltando l'amore uranio e avvilendo quello pandemico:

L'Amore che si accompagna ad Afrodite Pandemia è veramente volgare e agisce come gli capita. Ed è proprio quello che amano gli uomini di poco conto: essi per prima cosa amano le donne non meno che i giovanetti, e di questi poi amano più i corpi che le anime e poi hanno presa solo sui più insensati, guardando solo di mandare ad effetto il loro desiderio senza darsi pensiero se questo avviene in bella maniera o no. (...) Quello invece che proviene da Urania, in primo luogo ha parte non della femmina, ma solo del maschio, ed è questo l'amore per i giovanetti, poi essa è più anziana ed è priva di tracotanza: perciò quelli che sono ispirati da questo

⁷ G. Laguna Mariscal, «Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación», *Sincronía*, inverno 2002, p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ Platone, *Simposio*, Milano, BUR, 2012, p. 27.

dio sono attratti verso il maschio amando quello che per natura è più forte e ha maggiore senno.¹⁰

Questo riferimento preciso al dialogo platonico è stato spesso interpretato da una certa parte della critica come un modo per nobilitare, attraverso la citazione di *autores*, l'amore omosessuale, considerato come «buon amore», corroborando il carattere nettamente autobiografico dell'esperienza poetica di Gil. Io credo invece che il rifarsi alle categorie platoniche dell'amore sia una deliberata scelta di attualizzazione della tradizione nella poesia moderna, obiettivo che Gil eredita dalla poesia anglosassone precedente e che già era stato fatto proprio da alcuni poeti spagnoli della generazione del '27. L'omosessualità in Biedma è un aspetto non velato ma allo stesso tempo non esibito, sia per scelta estetica sia perché il momento storico della sua scrittura era precedente a quello in cui l'appartenenza di «genere» avrebbe prodotto letteratura di genere.

Il poema dunque inizia con un titolo che annuncia il tema nella sua interezza e subito dopo con un diretto invito da parte dell'io a condividere con il lettore un momento di confidenze intime, aiutati dalla notte:

Pandémica y celeste

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector -mon semblable, -mon frère! (p. 228)

L'invito alla condivisione degli aspetti più sordidi della natura umana conduce all'alternanza fra ricordi di amori promiscui e l'amore duraturo che non teme il passare del tempo, ma che dai primi è alimentato e preservato per essere appunto «duradero».

La continua alternanza fra i due aspetti dell'amore rende l'amore stesso un'esperienza completa, ciò che cambia è il differente modo di affrontare il passare del tempo – tema cardine del discorso poetico di Gil –; l'amore effimero nutre nell'istante in cui si esaurisce ma è l'unica coazione a ripetere che possa permettere all'amore vero la sua eternità. L'ansia di incontrare corpi nuovi e giovani e belli – L'Afrodite Pandemica – alimenta la serena felicità di scoprire l'appassire della

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

bellezza del corpo dell'essere amato – l'Afrodite Urania – (e di nuovo un tema classico sulla caducità della bellezza nel tempo che dagli albori della letteratura occidentale trova riferimenti vicini e moderni nel classicismo garcilasiano e nel barocchismo gongorino).

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen.
(...)

Ni pasión de una noche de dormida
que pueda compararla
con la pasión que da el conocimiento,
los años de experiencia
de nuestro amor. (pp. 230 e 232)

Il corpo diviene così luogo di conoscenza, il libro dove la vita si apprende nella sua fenomenicità: il susseguirsi dei corpi conosciuti nelle situazioni più disparate costituiscono il materiale didattico, preparatorio, per affrontare con serena rassegnazione la grande tragedia comune a ogni essere umano, la corsa verso la morte, lo svanire del sé, giungendo a carpire in questo modo il segreto del vivere, nascosto fra le pieghe della pelle dell'amato, ormai segnata dal tempo:

Para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han amado mucho. (p. 234)

Questo componimento serve per delineare le coordinate attraverso le quali il tema amoroso si sviluppa: esso testimonia la totale dedizione dell'io poetico al culto della dea. Come abbiamo già visto dalle parole dette da Jaime Gil, questa è l'unica poesia sull'amore, le altre raccontano dell'esperienza amorosa, dunque del personaggio poetico Jaime Gil de Biedma in rapporto con il tempo, dalla giovinezza alla maturità. E il ciclo si conclude.

In *Compañeros de viaje*, l'unico componimento dedicato al tema è *Vals del aniversario*, un primo viaggio nel rapporto amoroso che resiste ai segni del tempo, scandito dalla celebrazione dei tre anni di unione:

Vals del aniversario

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,
si no es esta ligera sensación
de irrealidad. Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,
como viajes en tren por la noche. Te llamo
para decir que no te digo nada
que tú ya no conozcas, o si acaso
para besarte vagamente
los mismos labios. (p. 108)

Lo scenario in cui si svolge questa celebrazione, che diviene momento in cui tirare le somme della storia fin qui vissuta, è la realtà quotidiana più triviale, evocata dai rumori che provengono dall'esterno di una stanza d'albergo dei sobborghi: questo sfondo sottolinea il carattere illusorio dell'amore come sentimento duraturo e la sua inevitabile corruzione con il passare lento dei giorni.

In *Moralidades*, i componimenti in cui ricorre il tema erotico sono numerosi ma non abbiamo modo ora di analizzarli (penso a «*Trompe l'oeil*», «*Días de Pagsanjan*», «*Mañana de ayer, de hoy*», «*Loca*», «*Volver*», «*Happy ending*»), dove è dell'esperienza erotica fugace o del ricordo di essa che viene immortalata, mentre vorrei brevemente citare tre poesie che concorrono ad ampliare il discorso che sto strutturando. In «*Albada*», la chiara riscrittura del componimento di origine medievale si attualizza nella scelta di raccontare il risveglio dell'io accanto a un amante occasionale.

Albada

Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo.
Por los montantes de la galería
llega el amanecer,
con su color de abrigo de entretiempo
y liga de mujer.
(...)

-Junto al cuerpo que anoche me gustaba
tanto desnudo, déjame que encienda
la luz para besarte cara a cara,
en el amanecer.
Porque conozco el día que me espera,
y no por el placer. (pp. 158 e 160)

Il ritorno della luce ricompone la realtà per quella che è: svegliarsi accanto a un corpo conosciuto durante la notte in un albergo a ore con la consapevolezza di dover affrontare da solo il giorno. L'amore dopo il coinvolgimento erotico è solo un rifugio momentaneo, un attimo prima di confrontarsi con il quotidiano.

«Canción del aniversario» è una sorta di variazione sul tema già sviluppato nel precedente «Vals», quasi secondo movimento di una composizione musicale (valzer – canzone) che scandisce un altro triennio di amore «uranio», ma anche canzone in senso poetico.

Lo scenario è una stanza condivisa in un luogo non ben definito, resa familiare dalla mutua frequentazione che diviene per questo *locus amoenus*, in cui gli amanti celebrano i sei anni d'amore, consapevoli che il tempo ha operato un cambiamento inevitabile ma ormai assunto come tale e vissuto, almeno oggi, con l'unica felicità possibile, l'illusione di un sogno:

Canción de aniversario

Porque son ya seis años desde entonces,
porque no hay en la tierra, todavía,
nada que sea tan dulce como una habitación
para dos, si es tuya y mía;
porque hasta el tiempo, ese pariente pobre
que conoció mejores días,
parece hoy partidario de la felicidad,
cantemos, alegría!
(...)

La vida no es un sueño, tú ya sabes
que tenemos tendencia a olvidarlo.
Pero un poco de sueño, no más, un si es no es
por esta vez, callándonos
el resto de la historia, y un instante
-mientras que tú y yo nos deseamos
feliz y larga vida en común-, estoy seguro
que no puede hacer daño. (pp. 188 e 190)

Ma il tempo passa e ogni traccia viene avvertita dal soggetto poetico biedmiano, che sta cercando di puntellare la sua storia con *moralejas*, ossia certezze etico-morali, perle di saggezza cui ancorarsi ora che la deriva temporale lo sta spingendo verso il precipizio della vecchiezza e della fine di tutto. Nonostante ciò, Jaime Gil ribadisce la propria fedeltà alla bella dea greca con un altro poema, dove il ricordo di un momento esperienziale, ossia una breve vacanza nell'isola greca che si dice sia la terra natale di Afrodite, diviene spunto per un'ulteriore riflessione sulle pulsioni erotiche, correlate alla giovinezza e l'inevitabile transitare in una tappa più matura dell'io. La ricerca di distanziamento da ciò che viene raccontato è data dal ricorso alla terza persona: il «yo» si guarda dall'esterno e si riconosce in un

uomo ormai fuori contesto da quel mondo di sensazioni forti e fugaci, nostalgico di «una edad del corazón, y de otra edad del cuerpo».

Desembarco en Citerea
A Elaine y Tony

Cuando vaya a dormir,
(...)

a solas y muy tarde, la nostalgia
sucederá a la envidia y al deseo.
Nostalgia de una edad del corazón,
y de otra edad del cuerpo,
para de noche inventar en las playas
el mundo, de dos en dos.

No sólo desear, pero sentirse
deseado él también. Es ese sueño,
el mismo sueño de su adolescencia,
cada vez más remoto. Porque le apremia el tiempo,
y en amor – él lo sabe –
aunque no tiene aún que dar dinero
tiene ya que dar inteligencia. (p. 218)

È la prima avvisaglia che il protagonista avverte della propria inadeguatezza rispetto al desiderio e alla sua realizzazione: è iniziata un'altra stagione della vita in cui sarebbe più saggio lasciarsi andare al naturale decorso delle cose e non tentare l'impossibile cristallizzazione della bellezza e del suo godimento, elementi che appartengono solo all'età giovanile. Il tema presente nel poema è prodromo a quello dominante nella raccolta successiva, *Poemas póstumos*, della lotta che l'io poetico ingaggerà con se stesso – fra la prepotenza del desiderio, mai sopito, e la ragione che gli consiglia uno stile di vita più consono ai suoi anni –, in cui l'eros si presenta come pulsione sviante dalla volontà del protagonista a cambiar vita. Si vedano i componimenti già dal titolo:

Píos deseos para empezar el año

Pasada ya la cumbre de la vida,
justo del otro lado, yo contemplo
un paisaje no exento de belleza
en los días de sol, pero en invierno inhóspito.
(...)

Aunque el placer del pensamiento abstracto
es lo mismo que todos los placeres:
reino de juventud. (pp. 242 e 244)

Ma anche:

No volveré a ser joven
(...)

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
-envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra. (p. 256)

Egli è ora più che attore dell'esperienza erotica, *voyeur*, spettatore passivo e attonito della bellezza, della giovinezza, e rimprovera a un se stesso sdoppiato di conservare intatta la capacità di desiderare e di voler essere desiderato, capacità che viene letta come vizio in un uomo maturo.

Himno a la juventud

Heu! quantum per se candida forma valet!
Propertio, II, 29, 30

A qué vienes ahora,
juventud,
encanto descarado de la vida?
¿Qué te trae a la playa?
Estábamos tranquilos los mayores
y tú vienes a herirnos, reviviendo
los más terribles sueños imposibles,
tú vienes para hurgarnos las imaginaciones

De las ondas surgida,
toda brillos, fulgor, sensación pura
y ondulaciones de animal latente,
hacia la orilla avanzas
con sonrosados pechos diminutos,
con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas,
oh diosa esbelta de tobillos gruesos,
y con la insinuación
(tan propiamente tuya)
del vientre dando paso al nacimiento
de los muslos: belleza delicada,
precisa e indecisa,
donde posar la frente derramando lágrimas.

La visione del giovane corpo che emerge dalle acque, quasi una nuova Afrodite, procura al personaggio Gil gli stessi impulsi di un tempo, che però ora è bene reprimere, ma la cui rinuncia procura dolore e riflessione sulla fugacità dell'esistenza.

Aunque de pronto frunzas
la frente que atormenta un pensamiento
conmover y obtuso,
y volviendo hacia el mar tu rostro donde brilla
entre mojadadas mechas rubias
la expresión melancólica de Antínoos,
oh bella indiferente,
por la playa caminos como si no supieses
que te siguen los hombres y los perros,
los dioses y los ángeles
y los arcángeles,
los tronos, las abominaciones... (pp. 278 e 280)

Alla visione simbolica della dea si sovrappone il riferimento ad Antinoo, il giovane amato dall'Imperatore Adriano il cui suicidio-sacrificio per amore lo erge a emblema dell'amore uranio, nell'accezione precisa del dialogo platonico.

Pur conscio della propria situazione, questo Gil de Biema maturo non rinuncia all'ironia, quando ritorna ancora una volta a ribadire la propria profonda devozione alla dea dell'amore, conferendole il nuovo epiteto di Afrodite Antibiotica:

Epigrama votivo

(*Antología papatina*, libro VI, y en imitación de Góngora)

Estas con varias suerte ejercitadas
en áspero comercio, en dulce guerra,
armas insidiosas
-oh reina de la tierra,
señora de los dioses y las diosas-,
ya herramientas melladas y sin filo,
en prenda a ti fiadas,
hoy las acoge tu sagrado asilo,
Cipris, deidad de la pasión demótica.

Bajo una nueva evocación te adoro
Afrodita Antibiótica. (pp. 250 e 252)

In «Amor Más Poderoso Que La Vida», in un'eco quevediana, il protagonista ritorna a cantare l'impossibilità di vivere senza amore e della definitiva

indistricabilità fra i due aspetti dell'eros, quella unione di opposti che le due Afrodite contengono:

Amor Más Poderoso Que La Vida
(...)

La misma calidad que tu expresión,
al cabo de los años,
esta noche al mirarme:
la misma calidad que tu expresión
y la expresión herida de tus labios.
Amor que tiene calidad de vida,
amor sin exigencias de futuro,
presente del pasado,
amor más poderoso que la vida:
perdido y encontrado.
Encontrado, perdido... (p. 270)

Il confronto con la realtà non può che piegare il soggetto poetico verso una nuova dimensione di vita, più consona alla sua età: invecchiare e vivere la maturità è un'arte che si apprende poco a poco, come ci ha insegnato Jaime Gil de Biedma, quel "burguesito en rebeldía" che si era affacciato alla vita e al mondo circostante e che ora continua a confrontarsi con se stesso e a non riuscire ad accettare pienamente il passare del tempo.

Artes de ser maduro
A José Antonio

Todavía la vieja tentación
de los cuerpos felices y de la juventud
tiene atractivo para mí,
no me deja dormir
y esta noche me excita.
(...)

Envejecer tiene su gracia.
Es igual que de joven
aprender a bailar, plegarse a un ritmo
más insistente que nuestra experiencia.
Y procura también cierto instintivo
placer curioso,
una segunda naturaleza. (pp. 266 e 268)

Il desiderio rimane, urge e lascia insonne un io poetico che nel suo hic et nunc si presenta a noi senza pudori come un «ser realmente humano», in continua lotta fra «realidad y deseo».

PUTA, PUTUS, PUTIDA RÊVERIES ÉTYMOLOGIQUES AUTOUR DE LA PROSTITUÉE

ELIANE ROBERT MORAES
Universidade de São Paulo

Cette réflexion trouve son point de départ dans un vocable empreint d'une longue tradition dans le monde latin. Il s'agit du mot « *puta* » – « pute » –, et le présent article se propose d'interroger quelques unes de ses origines. Il ne s'agit pas, toutefois, d'une réflexion qui aurait pour base la rigueur propre aux philologues ou aux linguistes. Bien au contraire : la rigueur qui nous orientera ici sera celle, sans conteste non moins féconde dans les études littéraires, de l'imagination. Aussi, il convient de dire que cette étude s'intéressera autant aux étymologies considérées comme pertinentes qu'à celles qui se révèlent être de purs fruits de l'imagination. À la rigueur, il importe peu qu'elles appartiennent à l'une ou l'autre de ces catégories, puisque c'est en tant que « rêveries étymologiques » qu'elles seront évoquées dans le cadre de ce texte.

L'étymologie, selon la belle définition de Curtius, est une manière de penser, et, comme telle, elle suppose une infinité de manières d'imaginer. Proposer d'étudier quelques-unes des manières de penser la prostituée dans le monde latin, en s'inspirant de cette conception du philologue allemand, suppose que l'on suive le chemin qui va de la « dénomination vers l'être » – ou, si l'on veut, « des *verba* vers les *res* ». Or, si ce chemin conduit « à l'origine (*origo*) et à la force (*vis*) des choses », comme le propose l'auteur, il peut aussi s'avérer particulièrement précieux pour aborder la singularité des « *erotica verba* », puisqu'il s'agit d'un vocabulaire faisant référence, plus qu'aucun autre, à la force motrice (*vis motrix*) du corps.¹ Penchons-nous donc sur les origines qui sont attribuées à un mot aux racines si mystérieuses.

Le mot *puta* révèle une exceptionnelle force de longévité dans l'imaginaire sexuel latin, surtout si l'on veut bien considérer que le lexique de l'érotisme se trouve en perpétuelle expansion, subissant constamment des transformations, des évolutions ou des disparitions au long de son histoire.² Non seulement ce mot se maintient-il comme le principal terme argotique pour désigner la prostituée, mais il est également à

¹ E. R. Curtius, « Etimologia como forma de pensar », in *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, traduction de Teodoro Cabral, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 533.

² Cf. J. M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e Siècle*, Aix-en-Provence, Alinea, 1991, p. 13.

l'origine d'une série lexicale qui constitue une nombreuse et vivante famille, passant par *putain*, *putaine*, *putine*, *putage*, *putanerie*, *putanesque*, etc., pour ne citer que quelques exemples du domaine français issus de différentes époques. À dire vrai, c'est en partant de ce radical que les autres langues latines ont également créé les signifiants *putta* (italien), *puta* (portugais), ou *putana* (espagnol), eux aussi comportant plusieurs variations qui se multiplient au gré de leur contexte géographique ou historique. Toutefois, pour aussi évident que le sens puisse paraître, son origine reste assez obscure, et offre aussi une grande variété d'interprétations possibles.

L'une des étymologies le plus fréquemment évoquées rattache la prostituée à la saleté. Le *Dictionnaire Historique* du Robert, par exemple, analysant le mot « putain » qu'il fait remonter au XII^e siècle, affirme qu'il dérive de :

l'ancien français *put*, *pute*, adjectif courant jusqu'au XV^e siècle au sens de « puant, sale », à côté de *ordorde*. Le mot est issu (1080) du latin *putidus* « pourri, gâté, puant, fétide » et moralement « qui sent l'affectation », dérivé de *putere*, « pourrir, se corrompre » [...]. *Put*, *pute*, proprement « puant », a pris dès les premiers textes le sens figuré de « sale, mauvais, vil, odieux, méchant », s'appliquant spécialement à une femme lascive, débauchée.³

Pierre Guiraud suit le même cheminement, qu'il synthétise dans son *Dictionnaire Erotique*, en estimant que : « Le mot *pute* vient du latin *putida*, <puant>. C'est un des sémantismes fondamentaux du français qui fait de la prostituée une <ordure> et un objet de dégoût ».⁴ Cette proposition recoupe l'antique préjugé qui entoure cette profession en considérant la prostituée comme « une ordure puante ». Selon le linguiste, cette conception s'organise autour de plusieurs noyaux thématiques qui communiquent entre eux, chacun composant un lexique propre, comme dans les exemples suivants : a) Lorsque la prostituée est considérée comme une « ordure » : *bourbeteuse*, *gadoue*, *gast*, *punaïse*, *rouche*, *poison*, *salope*, *vesse*, *vezon* ; b) Lorsqu'elle est vue comme un « vieux chiffon » : *guenipe*, *guenille*, *pétasse*, *panhuche*, *souillon*, *radasse*, *vadrouille*, *paillasse*, *sac de nuit* ; c) Lorsqu'elle est traitée comme une « greuse » : *coquine*, *drôlesse*, *truande*, mots très forts à l'origine car ils désignaient la femme du « mendiant professionnel » qui constitue la plus basse classe de la société ».⁵

Il est superflu de rappeler que la saleté est par excellence objet de refoulement et qu'en tant que tel ses significations demandent à être interprétées. La remarquable application des humains à la maintenir enfermée dans une cage symbolique a déjà été

³ A. Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1995, p. 1674.

⁴ P. Guiraud, *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 528. À propos de cette même étymologie, voir aussi Ch. Bernheimer, « Prostitution in the Novel » in D. Hollier (dir.), *A New History of French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 780.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

longuement soulignée par Freud et ses successeurs, pour ne rien dire des nombreux textes littéraires qui, avant même la psychanalyse, ont abordé la question. La plupart du temps, la saleté est conçue comme un excédent, délimitant ce qui reste en marge du domaine social, mondain, voire civilisé. Comme nous l'enseigne l'anthropologie, en tout cas depuis Marcel Mauss, toute affirmation d'une identité collective implique l'exclusion des aspects considérés comme impurs, et ce malgré le fait qu'ils contribuent, à leur manière, à renforcer la cohésion de la collectivité.

En lecteur attentif des thèses anthropologiques, Georges Bataille s'en est inspiré pour formuler sa dialectique de l'érotisme qui, en accordant une attention particulière aux pôles de l'interdit et de la transgression, confère à la figure de la prostituée un statut exemplaire. Nombreux sont les passages de l'œuvre de Bataille qui interrogent l'amour vénal, cheminant de ses significations sacrées jusqu'à ses sens les plus dégradés, mais reconnaissant toujours l'accès à une forme exclusive de plaisir, « auquel nul n'atteint sans s'être par avance rabaissé à ce qu'ont ces lieux, et leurs habitudes, de louche, de laid et d'ordurier ».⁶ Inutile, dès lors, de souligner encore les affinités entre cette conception et l'interprétation étymologique qui fait dériver *puta* de *putida*, ce qui nous autorise à considérer la prostituée dans sa condition irrévocable de « part maudite » telle que la conçoit l'auteur de *L'Érotisme*.

Toutefois, si les rapprochements avec les thèses de Bataille confirment que les développements de cette étymologie peuvent s'avérer très productifs, il convient de signaler qu'elle n'est en aucune façon hégémonique. Le *Littré*, par exemple, la réfute explicitement, en terminant l'article « Pute » par l'observation suivante : « Par son étymologie, *pute* n'implique aucun mauvais sens, pas plus que *garce* ; et il n'a aucun rapport avec l'ancien adjectif *put*, qui vient de *putidis*, et qui signifie laid, mauvais, déshonnête ». Rien d'étonnant, alors, à ce que le dictionnaire français recoure à une autre source pour expliquer ce terme, une source très répandue également, et qui renvoie au terme homonymique en latin, originellement dépourvu de toute suggestion sexuelle. C'est ce qu'on trouve exposé dans la définition synthétique du même article : « Du latin *puta*, jeune fille, *putus*, jeune garçon », mentionnant encore qu'« en italien *putta*, en portugais *puta*, ont été pris souvent en bonne acception ; dans le plus ancien exemple de l'historique à *putain*, ce mot ne signifie que jeune fille de service ».⁷

Cette dernière proposition est confirmée par plusieurs dictionnaires étymologiques de la langue portugaise, qui continuent souvent à faire dériver le mot de son origine latine, comme dans cet article *Putá* d'origine portugaise : « Il s'agit, semble-t-il, du

⁶ M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 109. Rappelons que, parmi les nombreux livres de Bataille qui abordent le thème de la prostitution, figurent certains de ses essais les plus importants, comme *L'Érotisme*, *La Part Maudite* et *Le Coupable*.

⁷ Cf. l'article « Pute » in É. Littré, *Dictionnaire de la Langue française*, Paris, Gallimard/Hachette, 1958, tome VI, p. 632.

féminin de *puto*, qui, lui, provient du latin *puttu*, de *putus*, d'une dérivation consonantique expressive, « petit garçon », existant aux côtés de *pôtus*. L'extension romane des formes féminines laisse à supposer également en latin la forme *putta* ». ⁸ Une définition équivalente figure dans plusieurs dictionnaires étymologiques brésiliens, ce qui vient étoffer l'idée d'une « bonne acception » du terme telle que la défend le *Littré*.

Radicalisant cette perspective plus aseptisée, d'autres dictionnaires de langue portugaise ajoutent encore que, en tant qu'adjectif, *putus* signifie « pur, purifié, propre, soigné », ou même, au sens figuré, « pur, brillant ». ⁹ On ne lit pas autre chose dans le *Dictionnaire Culturel de la Langue Française* du Robert, qui réitère l'acception de ce vocable polémique en citant les mots de Furetière qui, en 1690, affirmait qu'« il y a beaucoup d'apparence que nos Anciens François ont tiré, par antiphrase ou contrariété de sens, le mot *putain* du latin *putus*, qui signifie pur ». ¹⁰

Sur ce point également, la proposition mérite qu'on s'y attarde. En commençant par signaler que l'association entre l'enfant et l'amour vénal n'est pas restreint au simple domaine linguistique, comme le mentionnent plusieurs études historiques sur le monde latin dans l'Antiquité. À titre d'exemple, deux sources historiques méritent d'être citées ici.

Aline Rousselle observe que, dans la Rome Antique, « la femme est parfois un enfant », ce qui suppose avant tout une équivalence juridique de l'une et de l'autre. Cette affirmation, toutefois, ne concerne pas toutes les femmes, mais uniquement celle qui, se trouvant de fait dans la position de concubine, n'a pas encore l'âge nécessaire pour l'être de plein droit. Or, c'était la situation dans laquelle se trouvaient un grand nombre de jeunes filles, qui étaient effectivement données à leurs amants bien avant d'atteindre leurs douze ans. ¹¹ Il en allait de même pour le jeune garçon, le *puto* auquel renvoient les étymologies, souvent incarné par la figure du *puer delicatus*, le jeune esclave qui procurait de la volupté à l'homme adulte de la Rome Antique, et dont l'âge, selon les historiens, n'atteignait parfois pas les cinq ans révolus. ¹² On peut supposer que, dans les deux cas, le mot qui à l'origine désignait l'enfant ait pu connaître un usage ambigu, lorsqu'on constate le glissement de ses significations. Pourtant, et bien que ces données soient assez révélatrices, lorsque nous interrogeons les origines d'une

⁸ Cf. l'article « Puta » in J. P. Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1990, tome IV, p. 464. Dans sa version brésilienne, cf. l'article « Puta » in A. G. da Cunha, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 649.

⁹ E. Faria (dir.), *Dicionário Escolar Latino Português*, Rio de Janeiro, MEC, 1962, p. 824.

¹⁰ A. Rey (dir.), *Dictionnaire Culturel de la Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, p. 2244.

¹¹ A. Rousselle, *Porneia, De la maîtrise du corps à la privation sensorielle*, Paris, PUF, 1983.

¹² F. Dupont et T. Éloi, « Puer Delicatus », in *L'Erotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001, pp. 243-250.

langue, la prudence nous oblige à ne les considérer que comme des spéculations historiques.¹³

Il convient de souligner, toutefois, que le rapprochement entre la prostitution et l'enfance est un sujet délicat, non seulement par ses implications éthiques, qui s'avèrent particulièrement éclairantes pour notre actualité, mais également parce que les deux termes sont sujets à de très nombreuses inflexions dans l'espace et dans le temps. Autrement dit, de la même façon que l'enfant ne peut pas être réduit à l'image de l'innocence qui, comme le montre bien Philippe Ariès, est devenue hégémonique à partir de l'ascension de la bourgeoisie, la figure de la prostituée ne peut-elle pas non plus être restreinte à un seul signifié. De la concubine sacrée à la « femme de mauvaise vie », de la fille de rue à la « demi-mondaine » des salons, de la « chienne » à la « femme galante », la *pute* fut toujours, et est encore, objet d'avatars aussi nombreux que les noms qu'on lui donne.

Au-delà de cette réserve, on ne s'étonne pas de la rencontre récurrente, sur le plan linguistique, entre la prostituée et l'enfant. Il n'est jamais inutile de rappeler que, pour continuer dans le domaine français, le mot *fille* a connu un destin similaire au mot *puta*, étant l'un des termes les plus utilisés dans le lexique autour de la prostitution, au moins à partir du XII^e siècle. Pierre Guiraud cite plusieurs dizaines de dénominations de ce genre qui furent courantes à telle époque ou à telle autre, utilisant ce vocable pour créer une infinité d'expressions – comme *fille de joie*, *fille de maison*, *fille de métier*, *fille de nuit*, *fille perdue*, *fille de vie*, *fille publique*, parmi de nombreuses autres. L'auteur du *Dictionnaire érotique* rappelle encore que le sémantisme principal qui est celui de *fille*, et par synonymie, tout désignatif de la jeune fille, ouvre toute une chaîne associative : *biche*, *bru*, *cousine*, *dame*, *demoiselle*, *donzelle*, *frangine*, *garce*, *gonzesse*, *ménasse*, *nymphé*, *pisseuse*, *poule*, *poupée*, *sœur*, etc.¹⁴ Bien moins fréquent dans la langue portugaise, son équivalent peut être trouvé dans le terme, courant au Portugal, de *rapariga*, ou dans les expressions usuelles au Brésil comme *garota da casa* – « fille de maison » –, *garota de viração* – « fille de la brise » – ou *garota de programa* – « fille à programme » –, notamment.

Il convient de s'interroger, encore une fois, sur la manière dont s'enchaînent les termes de cette évolution sémantique, qui opère comme une espèce de machine de dégradation morale de la jeune fille, autant par le biais de qualifications dont le nom est l'objet qu'au moyen de la perversion de son sens original, généralement associé à la pureté. Que ce soit dans le cas de la *puta* latine, dans celui de la *fille* française, de la *rapariga* portugaise ou de la *garota* brésilienne, pour ne citer que les exemples évoqués

¹³ Comme le suggère avec sagesse Alain Corbin : « en matière sexuelle, la mesure des phénomènes dépend plus du degré de perception et des fantasmes des observateurs que de la réalité des faits », in A. Corbin, *Les Filles de Noce. Misère et Prostitution au XIX^e Siècle*, Paris, Flammarion, 1982, p. 300.

¹⁴ P. Guiraud, *Dictionnaire érotique*, op. cit., pp. 335 et 96.

ici, ce que révèlent ces transformations est le passage entre un sens pour le moins neutre, sinon pur, à un autre, résolument pervers. Il s'agit de la perversion de la jeune fille qui s'accomplit dans le corps même de la langue, ce qui renvoie à un imaginaire littéraire récurrent dans l'érotisme littéraire, dont on trouve des variantes exemplaires dans la corruption de la jeune Eugénie de *La Philosophie dans le Boudoir* de Sade, dans la séduction de la nymphette *Lolita* chez Nabokov, ou dans la dépravation de la jeune protagoniste du *Carnet Rose de Lory Lamby* (*Caderno Rosa de Lori Lamby*), de Hilda Hilst.

En France, la version la plus ostensible de cette opération linguistique est peut-être offerte par l'expression usuelle « fille des rues », qui suppose le glissement sémantique de l'enfant vers la saleté, en faisant converger les deux étymologies. Ici aussi, on peut identifier toute une chaîne associative qui réitère l'idée d'une jeune fille fétide et impure, comme le laissent suggérer les mots *coureuse*, *roulure*, *traînée*, *radasse*, *vadrouille*, désignant tous la péripatéticienne de rue.¹⁵ Notons qu'au lieu d'atténuer la saleté, l'évocation de l'enfance semble l'accentuer encore.

Tout se passe, donc, comme si les rêveries étymologiques autour de la prostituée devaient se déplacer jusqu'à épuisement entre ces deux pôles, de la pureté de l'enfance à la saleté fétide, jusqu'à parvenir à concilier ces deux forces opposées en une seule expression. Au-delà de la simple réunion de deux contraires, pourtant, ce que supposent ces expressions, c'est une sorte de « saleté pure », immaculée, non corrompue par les règles de la civilisation parmi lesquelles figure l'obligation sociale de la propreté, fût-elle physique ou morale. Pour toutes ces raisons, de telles expressions finissent par exhiber justement cette zone de danger qui, selon le livre fondamental de l'anthropologue Mary Douglas, marque la frontière entre le pur et l'impur, tout en révélant leur point de contact.

Il n'est donc pas surprenant qu'à l'autre bout de la chaîne sémantique analysée ici l'on puisse trouver une étymologie qui propose justement l'acception inverse et complémentaire de la jeune fille impure. Il s'agit, en l'occurrence, d'une proposition effectivement littéraire, puisqu'elle est avancée par l'auteur brésilienne Hilda Hilst, dans son livre de chroniques *Cascos e Carícias*, où l'on peut lire ceci :

Je ne sais pas si vous le savez, mais *Putá* fut une grande déesse de la mythologie grecque. Le mot vient du verbe *putare*, qui signifie « tailler », « mettre en ordre », « penser ». Elle était la déesse qui présidait aux activités de la taille. C'est seulement plus tard que le mot fut doté de sa signification actuelle, donnant aussi « député », « putatif », etc.¹⁶

Tout en appréciant l'humour féroce de l'auteur, sans doute la plus talentueuse pornographe de la littérature brésilienne du XX^e siècle, force est de constater que sa

¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶ H. Hilst, *Cascos & carícias*, São Paulo, Nankin Editorial, 1998, p. 138.

proposition n'est pas complètement infondée, et ce pour plusieurs raisons. La première met à nouveau en cause une étymologie, celle de l'adjectif *putatif* cité par Hilda Hilst, et que le *Robert historique* définit ainsi :

il est emprunté au latin médiéval juridique *putativus*, signifiant déjà, en bas latin, « imaginaire ». Il est dérivé de *putare* au sens abstrait de « compter, calculer », d'où « penser », mot qui n'est pas passé en français sinon par ses composés (ainsi *computare* a donné *compter* et *conter*).¹⁷

D'après cette définition, donc, avant de devenir un terme juridique spécifique, l'adjectif que l'écrivaine prétend faire dériver de *puta* aurait en réalité entretenu de plus solides affinités avec le verbe *penser*.

De manière plus significative, pourtant, Hilda Hilst partage l'évocation de la déesse Puta avec d'autres auteurs importants, parmi lesquels se trouve Leon Battista Alberti. Dans son célèbre traité sur la peinture, l'humaniste italien prend les rameaux d'un arbre comme exemple de mouvement de choses inanimées où, selon lui, « d'un pli naissent d'autres plis, comme des branchages autour de la déesse Puta », en expliquant en note qu'il s'agit effectivement de « la déesse qui préside à la coupe des arbres ».¹⁸ Une fois encore, l'étymologie vient ici corroborer une attribution littéraire du sens, sachant qu'en latin le substantif *putamen* signifie « ce qu'on retire des arbres quand on les taille et les élague, ou les branches élaguées d'un arbre ».¹⁹

Or, en exhibant tous ces attributs, et en sa haute qualité de déesse et de penseuse, la Puta de la romancière brésilienne possède de vraies affinités avec l'antique prostituée sacrée, dont les caractéristiques ont été exaltées dans de nombreux textes mythologiques et littéraires. Ces femmes qui, comme le résume Georges Bataille, « en contact avec le sacré, en des lieux eux-mêmes consacrés, avaient un caractère sacré analogue à celui des prêtres ».²⁰ La figure qui se dévoile clairement ici peut être considérée comme l'opposé symétrique et complémentaire de la jeune fille impure tombée au point le plus bas de la dégradation, bien qu'elles partagent toutes deux de profondes et significatives ambiguïtés.

Il faut donc noter que, l'une comme l'autre, elles dévoilent l'inconcevable point de rencontre entre la pureté et la saleté, exposant ainsi la dangereuse possibilité d'une inversion que chacun de ces pôles semble garder secrètement. Il n'est pas surprenant que les attributions étymologiques du mot *pute* ici évoquées décrivent une série de paradoxes, puisqu'ils réunissent des termes opposés, non seulement comme la saleté et

¹⁷ A. Rey, *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, op. cit., p. 1674.

¹⁸ L. B. Alberti, *De la peinture*, Paris, A. Levy, 1868, p. 163.

¹⁹ E. Faria (dir.), *Dicionário Escolar Latino Português*, op. cit., p. 823.

²⁰ G. Bataille, *L'Érotisme*, in G. Bataille, *Œuvres Complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1987, p. 133.

la pureté, mais aussi leurs développements expressifs comme l'excès et la taille ; la démesure et la juste mesure ; le haut et le bas, et ainsi de suite.

Il semblerait presque que certaines façons de désigner la prostituée, de par leurs oscillations sémantiques, se caractérisent précisément par le fait qu'elles disent à la fois une chose et son contraire, en suggérant un double sens antithétique dans lequel Freud découvrit un lien fondamental entre le langage et l'inconscient. Fluctuant, et glissant le long d'un axe de polarité dont les forces peuvent toujours s'inverser, elles renvoient au lieu où les signifiants se multiplient, laissant entrevoir combien toute signification est virtuellement équivoque. Il est révélateur d'observer que dans de nombreuses langues latines la plus grande insulte – « fils de pute ! » – est également souvent proférée pour exprimer la surprise, l'étonnement et l'admiration.

Tout nous porte donc à croire que l'insatiabilité qu'on prétend lui reconnaître en définissant le métier de prostituée exige un surcroît excessif de sens, qu'il faut sans cesse redéfinir. Un excès sémantique qui oscille de l'acception la plus évidente à la plus énigmatique, mais qui ne trouve jamais de repos.²¹ Par là même, plus qu'une ambiguïté fortuite ou anecdotique, ce que désignent les rêveries étymologiques autour du mot *puta* est effectivement un excès qui se situe aux limites de la représentation et, bien sûr, de l'indicible. Autant d'expressions qui atteignent le fond obscur de la langue, et qui renvoient à un lieu imaginaire où tout fantasme serait libéré : autrement dit, là où, affranchies de tout interdit, la petite fille pourrait se consacrer au sexe, et la pute, à la philosophie.

Traduit par Simon Berjeaut

²¹ Signifiant équivoque, obscur et insatiable, le mot « *puta* » et ses dédoublements semblent déborder leur fonction abstraite de signe pour gagner un corps qui leur est propre, suggérant une analogie avec ce que Lucienne Frappier-Mazur écrit sur les mots obscènes : « au contraire d'autres mots, le mot obscène non seulement la représente mais il est la chose même ». Cf. « Verdade e palavra na pornografia francesa do século XVIII », in L. Hunt (dir.), *A invenção da pornografia. A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*, traduction brésilienne de Carlos Szlak, São Paulo, Hedra, 1999, p. 137.

AMORE SAFFICO E IDENTITÀ: LA TRILOGIA DI ESTHER TUSQUETS

GIUSEPPINA NOTARO

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Esther Tusquets, scrittrice barcellonese nata nel 1936 in una famiglia della classe media catalana, e morta nel 2012, ha segnato con il suo lavoro di autrice, accanto a quello di editore, la storia della letteratura spagnola contemporanea, determinandone spesso le traiettorie e le tematiche. La sua carriera si sviluppa abbastanza tardi: superata la soglia dei quarant'anni, infatti, pubblica il suo primo romanzo, *El mismo mar de todos los veranos*, nel 1978, con il quale dà il via a una trilogia che continua nel 1979 con *El amor es un juego solitario*, che vince il Premio Ciudad de Barcelona, e che termina con *Varada tras el último naufragio*, nel 1980. Questi tre romanzi sono stati recentemente riuniti sotto l'unico titolo di *Trilogía del mar*. Le tre storie non rappresentano un continuum, ma in esse ricorrono i nomi dei personaggi, che acquisiscono ogni volta caratterizzazioni differenti.

Fino al suo ultimo romanzo, *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009), la narrativa di Tusquets si muove in un sottile equilibrio tra una tematica cosiddetta «femenina» e uno stile assolutamente innovativo. I critici che hanno studiato le sue opere hanno individuato un tema costante che scaturisce dalla sua scrittura, e cioè quello della ricerca e della nascita di una «conciencia femenina», ossia l'affermazione, psichica e sessuale, della donna, in diversi momenti della sua vita.

Il periodo storico in cui Tusquets pubblica il suo primo romanzo è quello della *transición* verso la democrazia, periodo che era già cominciato nel «tardo franchismo» e che si accelera con la morte del dittatore nel 1975: è proprio in questo momento che si produce il cosiddetto *boom* della letteratura femminile, nel decennio degli anni '70 e durante l'inizio degli '80. Nel 1978, inoltre, la scomparsa della censura e l'approvazione della Costituzione creano un ambiente propizio all'esplorazione di nuovi temi, anche di argomenti «scabrosi» del mondo femminile, come potevano essere all'epoca la sessualità e l'erotismo, e di un nuovo modo di scrivere. In particolare, nasce e si sviluppa anche una letteratura che fa del suo tema fondamentale l'amicizia, l'amore e l'erotismo tra donne, andando a trattare quindi un argomento omosessuale, che, in alcuni casi, mette in secondo piano quello eterosessuale. Il tema erotico, in effetti, esiste da sempre, dall'antichità, ma è sempre stato considerato, fino a questo momento, come non adatto ad essere utilizzato dalle donne nelle loro opere letterarie.

Coloro che si dedicano a questo nuovo tipo di scrittura, infatti, sono soprattutto donne, che avevano vissuto in prima persona gli avvenimenti del XX secolo

spagnolo, segnato da una guerra civile e da quarant'anni di dittatura e di censura, che avevano portato, inevitabilmente, a una serie di dissonanze culturali allontanando la Spagna dai processi letterari presenti nel resto d'Europa. Rosa Chacel, Ana María Moix, Montserrat Roig, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Marina Mayoral, Almudena Grandes sono la prova della profonda reazione allo *status quo* precedente e del drastico cambiamento avvenuto in seguito: molte delle loro opere, infatti, hanno come tematica fondamentale quella delle relazioni, amorose o di amicizia, tra donne, protagoniste di una nuova maniera di vivere, e alla ricerca di una nuova identità, slegata finalmente da qualsiasi vincolo politico, sociale o culturale. Si tratta di una sorta di riscossa della scrittura «donna», contro quella che fino a questo momento era stata preponderante. Attraverso le storie, il modo di agire, di inserirsi nella società di questi nuovi personaggi, liberi da ogni costrizione e tabù, le autrici cercano un posto nel mondo della cultura contemporanea, cercano di ritrovare se stesse e la propria identità. Biruté Ciplijauskaitė, nel suo studio sulla *novela femenina contemporánea*, a questo proposito afferma:

Lo que se propone como el discurso «liberado» cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el auto-conocimiento. Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjados por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. [...] En la búsqueda de identidad se descartan lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca. Con esto se introduce también una diferente percepción del tiempo; en vez de una exposición lineal, dentro de cánones racionalmente establecidos, se va hacia la sugerencia casi poética o mística y la repetición cíclica.¹

I romanzi di questo periodo, e in particolare quelli che hanno uno sfondo erotico e sessuale, infatti, hanno una struttura completamente nuova, un tipo di scrittura rivoluzionario, che stravolge il modo lineare e cronologico delle opere precedenti. Una scrittura che segue il flusso di pensiero, il monologo interiore delle protagoniste, che, insieme all'autrice, attraverso le parole, ricercano se stesse e le proprie radici: una ricerca che è anche sofferenza, è una rinascita dolorosa verso l'affermazione di sé e del proprio essere donna. Per dirlo con parole di Maria Alessandra Giovannini:

Questo carattere 'patetico' conferito allo stile senza mediazioni o attenuanti si presenta come riflesso del dolore con cui veniva condotta la propria ricerca interiore, tanto da influire profondamente sulla struttura stessa del testo e condizionarne la costruzione a tutti i livelli – lessicale, sintattico, retorico –, rivendicando e ribadendo

¹ B. Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 17.

così la propria diversità di scrittura come diretta conseguenza di una diversità innanzitutto biologica rispetto all'uomo.²

Esempio fondamentale di questa nuova affermazione del femminile in letteratura è, appunto, Esther Tusquets, che si potrebbe considerare come una delle pioniere, delle fondatrici della nuova *novela* spagnola, soprattutto riguardo alle tematiche peculiari dell'erotismo e dell'amore lesbico. Rosalía Cornejo Parriego afferma:

Esther Tusquets es una autora indispensable por la frecuencia y constancia con las que ha representado el lesbianismo y deseo entre mujeres en su narrativa y a la que a menudo se alude como una de las principales representantes de la literatura lésbica española.³

Con il suo primo romanzo *El mismo mar de todos los veranos*, che senza dubbio è il suo capolavoro e una delle più importanti opere del periodo della *transición*, infatti, diventa la più importante scrittrice spagnola che rappresenta in maniera così esplicita l'amore tra due donne, un amore non solo mentale, ma anche e soprattutto passionale, fisico: Tusquets si addentra così in terreni che non avevano alcun precedente nella tradizione letteraria spagnola, libera da ogni censura. Le altre due *novelas* che compongono la *Trilogía del mar* completano questo lavoro di ricerca di una nuova identità, presentando una donna, la protagonista, Elia, che vive esperienze molto diverse, ma che la portano ad una coscienza profonda del suo essere, attraverso soprattutto le sue esperienze sessuali e amorose.

Nel primo romanzo, la protagonista, professoressa di letteratura, matura e disincantata, si rifugia nella casa della sua infanzia dopo una crisi matrimoniale con Julio. All'università, durante una delle sue lezioni, e tramite un'amica, conosce la giovane Clara, con cui comincia una relazione erotica: questo rapporto le restituisce la serenità, persa molto tempo addietro, quando l'unico amore della sua vita, Jorge, si era suicidato, lasciandola nella disperazione. Alla fine, però, rinuncia alla felicità, ritornando da Julio e alla vita di tutti i giorni, e abbandonando la ragazza. Nella seconda opera della trilogia, *El amor es un juego solitario*, appare una Elia depressa, abulica e insoddisfatta, che inizia una relazione con un ragazzo molto più giovane di lei, Ricardo, un poeta «inexperto, torpe, solitario»,⁴ che la donna inizia alle gioie del sesso. Clara, una giovane perdutamente innamorata di Elia, viene coinvolta nei loro giochi erotici, e si stabilisce così un triangolo in cui, alla fine, colui che domina è proprio il ragazzo, e in cui la vittima è, anche in questo caso, la stessa Clara. L'opera che chiude la trilogia, *Varada tras el último naufragio*, si

² M. A. Giovannini, «Quando la 'voce' del romanzo è (una) donna: l'ultima Esther Tusquets», *Fine Secolo e Scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri*, XVIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani, Siena 5-7 marzo 1998, Roma, Bulzoni, 1999, p. 361.

³ R. Cornejo Parriego, *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 47.

⁴ E. Tusquets, «El amor es un juego solitario», *Trilogía del mar*, Barcelona, Ediciones B, 2011, p. 218.

svolge nel periodo estivo, in una casa dove abitualmente trascorrono le loro vacanze due coppie, una formata da Eva e Pablo, l'altra da Elia e Jorge. Quest'estate però è diversa dalle precedenti, in quanto Jorge ed Elia stanno attraversando una crisi profonda nel loro matrimonio: l'uomo non trascorre con loro le vacanze, e la donna passa il suo tempo tra gli antidepressivi, le infruttuose giornate alla macchina da scrivere e l'apatia totale. Anche Eva e Pablo attraversano un periodo difficile, dovuto ad un'infedeltà dell'uomo, che cerca nuove esperienze che gli restituiscano la perduta gioventù. In questo contesto si inserisce, ancora una volta, Clara, una ragazza follemente innamorata di Eva, che viene da una famiglia problematica e poco incline ai sentimenti: è la stessa Eva, che si occupa spesso dei più sfortunati, che la porta in quella casa durante l'estate. Con un epilogo molto simile a quello delle *novelas* precedenti, Clara viene riportata dalla sua famiglia e abbandonata alla sua sorte. Come si è visto, quindi, alla base della narrazione vi sono sempre uno o più rapporti «amorosi», nessuno dei quali però è felice, nessuno appaga completamente coloro che li vivono, tutti, anche quello più travolgente tra Clara ed Elia in *El mismo mar*, finiscono con grande sofferenza.

Per descrivere e raccontare queste storie di dolore, Tusquets, con una voce in prima persona in *El mismo mar* e in terza negli altri due romanzi, utilizza quel tipo di scrittura di cui si è parlato, un linguaggio disgregato sotto ogni punto di vista, semantico, lessicale, cronologico: le situazioni descritte, e in particolare quelle legate all'eros, danno la sensazione di essere vissute tutte d'un fiato, senza un attimo di respiro, perché totalizzanti, avvolgenti, dilanianti. Una donna che cerca in un'altra donna l'amore, la passione, il riscatto, la comprensione. Elia cerca in Clara, nei primi due romanzi, un alter ego, un porto sicuro dove rifugiarsi, non solo con l'atto sessuale, ma anche attraverso le conferme quotidiane del suo amore, il suo completo donarsi:

Clara ama a Elia de un modo tan desesperado, tan exclusivo, tan doloroso y total, que ni fijarse puede en nadie más. Y Elia piensa ahora desde una perspectiva nueva, recién adquirida, en esta niña flaca de ojos grandes que la acompaña y la sigue desde hace semanas, desde hace quizá meses, a todas partes, que le hace favores y recados, que le llena la alcoba de bombones y nardos, de unos libros extraños que a Elia no se le hubiera ocurrido nunca comprar y que no se le ocurre tampoco hojear ni leer, una chica que está siempre, o casi siempre, en algún rincón de la casa, tan quieta, tan pasiva, tan callada, que ni cuenta se da uno de su presencia, pero pronta en cualquier instante a escucharla [...], a intentar sacudirle de encima el desaliento o la depresión o la tristeza, pronta a secarle el pelo o a preparar un té decente [...], o a pasarle unas cartas a máquina, tan útil, tan devota y tan callada esta niña.⁵

La stessa totale devozione è quella che prova Clara in *Varada tras el último naufragio*, questa volta nei confronti di Eva, a cui però risultano fastidiosi le attenzioni e l'attaccamento incondizionato della ragazza.

⁵ *Ibid.*, pp. 229-230.

Questa ricerca continua di affetto, di contatto, di accettazione, deriva sempre da un passato familiare negativo, in cui la figura paterna è quasi inesistente, mentre quella materna non ama, non è presente. L'autrice, che ha sempre rifiutato un parallelismo autobiografico con i suoi personaggi, ha ammesso che questo è un aspetto delle sue opere che deriva direttamente dalla sua esperienza personale: «Mi madre», afferma Tusquets, «no me quiso lo bastante de pequeña... Mi madre no fue, me parece, la mejor de las madres».⁶ La madre di Elia di *El mismo mar* è sempre stata assente, per i suoi viaggi, gli svaghi, la vita tipica dell'alta borghesia, e mai le ha donato affetto e calore umano:

Y cuando pienso en la madre de mi infancia, con sus ojos azules que podían realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada, bien clavada en tu silla con el terror en el pecho, mi madre con sus palabras medidas, razonables, tan justas que no admitían réplica, con sus labios distantes que besaban tan poco, tan asépticos –los besos exactos que prescribía tal vez el manual de pediatría–, creo que yo la amaba por el perfume agreste que emanaba de ella y tomaba para siempre posesión de sus cosas, y por aquellas manos tan suaves, tan hermosas –que parecían adecuadas para poder ser, quizá, tan maternas–, siempre secas y frías, que se posaban como manos de hada sobre mi frente en las noches de fiebre.⁷

Anche la madre di Ricardo, nel secondo romanzo della trilogia, è lontana dalla tipica immagine materna dolce e affettuosa; è una donna che dispensa «un beso tan aséptico y formal que es casi el anagrama de un beso»,⁸ che ha sicuramente dedicato la sua intera vita al benessere del figlio, ma senza dimostrargli, soprattutto fisicamente, il suo amore. Una madre simile a quella di Clara, che negli ultimi due romanzi più risente dell'abbandono materno, che la porta a cercare in altre donne adulte il punto di riferimento della sua vita: «La madre –piensa Clara– no la ha querido nunca [...] del modo en que ella necesitaba ser querida y le ha dejado como una marca indeleble esta carencia de amor, este déficit insalvable, este lastre que arrastrará consigo toda la vida».⁹ In *Varada*, Pablo, infatti, include Clara tra le persone «a las que nadie ha querido»,¹⁰ che sono poi quelle che sua moglie Eva accoglie sotto la sua protezione.

La mancanza di amore, a partire da quello materno, quindi, porta alla ricerca di se stessi, della propria identità perduta, attraverso un altro tipo di amore, quello passionale ed erotico. In verità, le scene esplicite di sesso all'interno della trilogia non sono molte, anzi si concentrano soprattutto nel primo romanzo: si tratta, in *El mismo mar*, di rapporti tra Elia e Clara, così come in *El amor*, dove però c'è anche la

⁶ E. Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, introducción de Santos Sanz Villanueva, Madrid, Castalia, 1997, p. 9.

⁷ E. Tusquets, «El mismo mar de todos los veranos», *op. cit.*, p. 70.

⁸ E. Tusquets, «El amor es un juego solitario», *op. cit.*, p. 296.

⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁰ E. Tusquets, «Varada tras el último naufragio», *op. cit.*, p. 370.

relazione tra Ricardo ed Elia, e in seguito, in un'occasione, anche con la ragazza, scene che scompaiono quasi del tutto in *Varada*. È una sorta di *diminutio* dell'intensità erotica, che segna l'evolversi della vita dei personaggi, e marca la conquista di una presa di coscienza di sé, avvenuta anche attraverso i ricordi d'infanzia, i personaggi delle favole, come Peter Pan, e l'analisi interiore.

In *El mismo mar*, Elia ritrova in Clara la sua essenza, un rifugio dalle sofferenze, una donna simile a se stessa, tanto da affermare che ha «los ojos abrasados que me turban y me devuelven a la adolescencia»,¹¹ così lontana da sua madre e sua figlia che non l'hanno mai compresa, e da cui si sente tanto distante. Il primo incontro intimo tra le due donne è caratterizzato da voracità, impeto, come due animali in calore:

Uno de sus brazos me rodea con fuerza sorprendente la cintura – estoy arrodillada en el suelo, a su lado, junto a la cama – y la otra mano se aferra a mi nuca, a mis hombros, a mi pelo, y atrae mi cabeza repetidamente hacia la suya, hacia su boca abierta, anhelante, sedienta y abrasada, su boca que me besa y emite al mismo tiempo – o entre beso y beso – un gemido ahogado, que no es humano ni animal siquiera, un gemido ronco como el del mar o el viento en las noches sin luna de sábados terribles, en que andan sueltas las meigas y las brujas calientes del sur, entre maullidos de gatos negros encelados y furioso restregar de sexos ávidos contra las escobas.¹²

Da questa furia iniziale, che diventerà mano a mano, con i rapporti successivi, anche dolcezza, attenzione, complicità, si passa all'abbandono di Clara da parte di Elia, che, vinta dalle insistenze di Julio, torna con lui.

Nel secondo romanzo, viene descritto il rapporto fisico tra Elia e Ricardo: quest'ultimo, timido e inesperto, viene iniziato alle pratiche erotiche dalla donna, fino a diventare poi sicuro e dominante nella coppia (anche il ragazzo, a scuola, aveva avuto delle esperienze omosessuali con un compagno di classe, «masturbándose los dos chicos recíprocamente, bajo el pupitre atestado de libros y cuadernos»);¹³ arriva a chiedere la presenza di Clara nei loro incontri sessuali, ma quest'ultima, coinvolta a sua insaputa, non ha alcuna intenzione di sottostare alle bramosie del poeta, soprattutto perché è completamente e indissolubilmente innamorata di Elia, di cui è anche molto gelosa. È solo lei l'oggetto del suo desiderio. Tra le due donne vi è in effetti un'occasione di incontro intimo, durante il quale Clara trema già solo per la vicinanza dell'amata; questo contatto però ha perso tutto quanto aveva di impetuoso e passionale nel primo romanzo, per diventare tenero e quasi materno:

Elia se ha acercado a la cama, se ha tendido a su lado, le ha pasado un brazo por debajo de la nuca, la ha estrechado muy suave contra sí, y le dice «¿por qué tiemblas,

¹¹ E. Tusquets, «El mismo mar de todos los veranos», *op.cit.*, p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 104.

¹³ E. Tusquets, «El amor es un juego solitario», *op. cit.*, p. 224.

bonita?, ¿de qué tienes tú miedo?». Y la mece y la arrulla como si Clara fuera de verdad una niña chiquita. Hasta que va cesando el temblor y desaparece poco a poco el miedo, y despacio, muy despacio, Clara va logrando volver a respirar. Y sólo entonces Elia la oprime un poquito más fuerte y le dice al oído «bonita mía, niña mía, mi guapa». [...] la que la está acunando es una muchachita infinitamente triste y desolada, una pobre mujer que lucha inútilmente por escapar con sus sueños del pantano, y que acuna en sí misma, al acunarla a ella, todas las soledades y los miedos. [...] y se acarician las dos con el mismo cuidado con que se acaricia a un animal herido, con la misma ternura con que se toca a un recién nacido, hasta que la mano de Elia se desliza suave entre las ingles húmedas y tibias, y se inmoviliza Clara en un primer momento de sobresalto y desconcierto, y luego gime quedo y se oprime más estrechamente contra el cuerpo de Elia y se estremece y queda finalmente, como una niñita buena, adormecida.¹⁴

Elia, nel cercare di trovare un significato alla sua vita, di trovare la sua essenza, si fa madre protettiva per quella ragazza che la ama senza compromessi, che si dona totalmente a lei, ma che perde quando permette ad un terzo di entrare nella loro relazione.

Nell'ultimo libro, infine, non vi sono descritte scene erotiche, tranne per quella breve e fugace che vede coinvolti Pablo e una *chica* molto giovane, con cui l'uomo comincia una storia extraconiugale. L'amore profondo, in *Varada*, è quello che, ancora Clara prova questa volta per Eva, che però non vuole ricambiarlo, essendone quasi infastidita. Elia, in quest'ultimo racconto, è una donna depressa, che cerca di capire cosa fare della sua vita dopo aver perso colui che era il centro di ogni sua azione e il significato di ogni sua giornata: il marito Jorge. Vive in maniera distaccata gli avvenimenti quotidiani nella casa di vacanza, soprattutto perché obnubilata dai calmanti e dagli antidepressivi, ma c'è un avvenimento che la risveglia dal torpore, ed è il momento in cui va a trovare suo figlio quasi adolescente Daniel, che sta trascorrendo le vacanze in Francia. Quando ella gli comunica che lei e suo padre si sarebbero separati e che quindi lei sarebbe andata via, il ragazzino le risponde «yo quiero vivir contigo»:¹⁵ è da questo momento che Elia si rende conto della sua vera essenza, di ciò che può significare per lei suo figlio, e riconosce la sua identità di madre. Quest'identità esplode e si rivela impetuosa nell'ultimo monologo del libro, scritto senza alcuna punteggiatura, in cui parla la protagonista in prima persona, rivolgendosi a suo figlio, riconoscendo che è l'amore, come sentimento assoluto, ciò che dà significato alle cose, e non la persona amata. Elia infatti afferma:

[...] aprendí que ciertamente la existencia del hombre sobre la tierra es en muchos aspectos en muchísimos momentos atroz pero que con toda certeza el amor sólo el

¹⁴ *Ibid.*, p. 293.

¹⁵ E. Tusquets, «Varada tras el último naufragio», *op.cit.*, p. 510.

amor es fuerte como la muerte puede alzarse contra la muerte como un estandarte en
llamas como una enseña sagrada sólo el amor es fuerte y terrible como la muerte.¹⁶

Il romanzo termina con l'ammissione della donna di «estar contenta de verdad contenta», perché finalmente ha trovato se stessa.

Con queste tre opere, Tusquets si è immersa nell'esplorazione più profonda del tema erotico e saffico nella letteratura spagnola contemporanea. L'aspetto erotico, fondamentale nei tre testi, non si presenta come un «caso», ma come un mezzo per le protagoniste per arrivare a capirsi, a raggiungere la piena consapevolezza di sé, per essere finalmente e completamente appagate e soddisfatte della propria vita.

¹⁶ *Ibid.*, p. 542.

WERTHER ET DON JUAN

ELISABETH RALLO DITCHE
Université d'Aix-Marseille

L'érotique stendhalienne est bien connue, on évoque toujours les mêmes points, inlassablement répétés par la critique : la supériorité absolue en matière d'amour des pays latins, en particulier de l'Italie, la critique de l'amour « vanité » « à la française », la valeur de la passion, le prix attaché aux « âmes de fabrique fine », aux « âmes tendres » qui sont faites pour se comprendre dans un monde qui n'est qu'un « ignoble bal masqué », l'importance du naturel. On souligne aussi l'originalité de ses idées sur les femmes, l'intérêt porté à la sexualité, en particulier dans les écrits intimes. Mais on ne trouve souvent que des descriptions très détaillées et très savantes des opinions de Stendhal en la matière, des analyses de ses sources, – l'importance de l'influence des Idéologues sur la pensée de Stendhal, l'influence de Rousseau, de Mme de Staël – parfois des interprétations intéressantes,¹ mais qui font la plupart du temps une analyse « interne » des concepts stendhaliens, renvoyant de *De l'Amour* aux romans et aux écrits intimes, ou bien à ses sources, sans se poser de questions précises sur les éléments de son érotique par rapport à l'évolution des mentalités, par exemple.

Certaines contradictions très intéressantes, fort peu commentées, sous-tendent son traité *De l'Amour*, en particulier son aversion pour la figure de Don Juan, pourtant modèle du désir « latin », mythe moderne né en Espagne et son éloge de l'amour « à la Werther » alors même qu'il ne souscrit pas à la manière d'aimer des allemands, ni à leurs mœurs en général. Stendhal exalte l'art d'aimer italien, mais il fait mention dans ses écrits intimes et sa correspondance de ce qu'il appelle son âme « à la Werther », sans pour autant parler de ce personnage ou dire ce qu'il entend au juste par là. Il semble que cette âme « à la Werther » se confonde pour Stendhal avec « l'âme tendre », celle faite pour l'amour, telle que la possèdent les italiens, âme qui se forme dans un pays dont le climat et la politique sont propices à l'épanouissement de l'amour. C'est l'idée de « tendresse » qu'on voudrait interroger ici, dans l'espoir de comprendre l'érotique stendhalienne autrement, peut être de l'éclairer d'un nouveau jour.

¹ Voir l'article de Philippe Berthier, qui pose les questions attendues sur ce sujet : « L'orange d'Islande : Stendhal et le mythe du Nord », in *Romantisme*, 1977, n°17-18. Le bourgeois. pp. 203-227. Voir également A. Pion, *Stendhal, l'érotisme romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010. Voir D. Sangsue (dir.), *Persuasions d'amour, nouvelles lectures de De l'Amour de Stendhal*, Genève, Droz, Collection stendhalienne, 1999.

Mais revenons d'abord rapidement sur son panorama amoureux selon les peuples. C'est dans le pays où « l'oranger pousse en pleine terre » qu'on a le plus de chance de trouver la meilleure façon d'aimer. Stendhal constate la supériorité des pays latins. Ils ont pour eux le climat et la « constitution de la vie », qui sont « favorables à la musique et à l'amour ».² En Italie, personne ne lit, tout le monde se préoccupe d'amour, le mari est le meilleur ami de l'amant, il n'y a pas de « société » et le ridicule n'existe pas, il n'y a pas de préjugé politique... tout cela fait le lit de l'amour. Cet amour est « tendre » : on passe du temps avec sa maîtresse, on lui parle de tout : « c'est l'intimité la plus complète et la plus tendre ».³ On est fidèle à soi-même et non à sa réputation, on est dépourvu d'égoïsme. L'amour est chez lui en Italie, toutes les autres occupations, toutes les autres passions paraissent insipides, l'amour s'épanouit d'autant mieux que le reste est mort.

L'Espagne n'est pas négligée pour autant : le climat est propice, les orangers poussent là aussi en pleine terre, « L'Andalousie est l'un des plus aimables séjours que la volupté se soit choisis sur la terre », l'héritage des Maures a donné à l'Espagne sa fougue et son art d'aimer, le peuple espagnol est « le représentant vivant du Moyen Âge », il en a gardé l'énergie, il est l'image du XVI^e siècle alors que les français sont celle du XVIII^e siècle.⁴

Les Allemands et les Autrichiens sont pour lui de doux rêveurs, ils attachent un grand prix à l'amour, ils disposent d'un fond d'enthousiasme « doux et tendre »,⁵ mais peu impétueux, et leur façon d'aimer est forte et fidèle. Les Anglais et les Allemands manquent de joie de vivre, de fougue, d'originalité, les femmes y sont fidèles mais ennuyeuses, l'amour y est finalement assez terne. On est assez étonné de lire un éloge de l'amour « à la Werther » après ces réflexions sur l'Allemagne : pourquoi se sent-il alors lui-même si proche de Werther ?

L'éloge de l'amour italien est associé dans son *Traité* à un éloge de l'Amour provençal au XII^e siècle, lui-même influencé par l'érotisme arabe, qui fascine Stendhal. Ce qu'on peut appeler le « mythe bédouin »⁶ s'est développé au début du XIX^e siècle, mythe qui traduit une vision sensuelle et passionnée de l'amour, autour de la notion de liberté et d'égalité des partenaires. Stendhal voit donc une parenté entre l'Eros latin qu'il valorise et l'érotisme orientale : ces formes d'amour sont les seules qui puissent satisfaire une « âme tendre ».

Stendhal ne cautionne pas toutes les formes d'Eros latin, loin de là. Il n'aime pas l'espagnol le plus célèbre quand il s'agit d'Eros, Don Juan, né à l'aube du XVII^e siècle. En fait, il parle du *Don Giovanni* de Mozart – en pensant sans doute aussi au Don Juan de Byron – bien plus que de celui de Tirso ou de Molière. Stendhal brosse un portrait extraordinaire du « plus intime de ses amis », comme il

² *De L'Amour*, Edition Garnier, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶ Cf. A. Pion, *Stendhal, l'érotisme romantique*, op. cit., p. 232 et sqq.

l'appelle : il est issu d'une classe riche, il est déjà par son éducation « égoïste et sec », il use et abuse de sa popularité, de son rang. Don Juan réduit l'amour « à n'être qu'une affaire ordinaire », ⁷ l'amour « à la Don Juan est un sentiment dans le genre du goût pour la chasse », il est « un marchand de mauvaise foi qui prend toujours et ne paie jamais », il ne pense qu'à lui, et l'égoïsme tue l'amour. Il finit par s'ennuyer, car « le malheur de l'inconstance, c'est l'ennui », ⁸ le temps passant, il s'avoue cette vérité et finit par faire le mal pour le mal, il a une vieillesse fort triste – et il n'a pas connu la passion. Stendhal envisage pourtant un changement possible chez Don Juan, laissant alors de côté le mythe pour parler des don juan ordinaires : ils peuvent être guéris par une « femme tendre », et même « faire de bons maris », comme le dit une note ajoutée au manuscrit !

Quel est alors le personnage qu'on peut opposer à Don Juan pour exalter la forme d'amour opposée à la sienne ? Stendhal ne trouve personne dans le réservoir littéraire et mythique espagnol ou italien. Il se tourne alors vers le modèle des romantiques en transformant considérablement cette figure et en ne prenant que les traits qui lui importent. Werther, qui n'est qu'un nom dans *De l'Amour*, car il n'est jamais question du Werther du roman, est face à cet homme sec et seul qu'est Don Juan, un homme heureux malgré ses malheurs. Il est l'amant par excellence – celui qui sait aimer et se faire aimer, celui qui sait être et rendre heureux. Werther est une « âme de fabrique fine » comme on en rencontre dans tous les pays, qui comptent tous des âmes exceptionnelles. Stendhal, trop fin pour aimer les généralités, affirme à plusieurs reprises dans son *Traité* qu'il ne faut pas « croire que les grandes passions et les belles âmes soient communes nulle part, même en Italie ». Werther représente la façon d'aimer que Stendhal désire, il n'est pas l'exemple des hommes de son pays, pas plus que Don Juan ne représente les espagnols. Ce sont deux héros, et en cela, ils sont le centre d'une constellation de traits qui dessinent les figures de l'amour et du désir. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : Stendhal défend l'amour, non pas contre la passion amoureuse mais contre la satisfaction du désir inconstant. Lui qui a eu bien des maîtresses et qui n'a pas évité de parler de sa sexualité, parfois dans les termes les plus crus, rêve d'un attachement profond et durable, fondé certes sur un désir ardent et des sentiments passionnés, mais les dépassant pour aller plus loin dans la relation à deux.

L'amour « à la Werther » lui permet de décrire ce rêve. Eros a des caractéristiques très précises qui ne sont pas seulement celles que l'on cite toujours, et qui semblent banales, elles touchent à l'être même. Cet Eros est d'abord un Eros patient ; la question du temps est ce qui le différencie le plus du désir – incarné par Don Juan et son impatience bien connue : « L'erreur de leur vie est de croire conquérir en quinze jours ce qu'un amant transi obtient en six mois ». ⁹ Et la durée est essentielle au plaisir le plus vif : « Mais le plaisir que l'on rencontre auprès d'une jolie femme désirée quinze jours et gardée trois mois est différent du plaisir

⁷ *De l'Amour*, op. cit., p. 232.

⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 237.

que l'on trouve avec une maîtresse désirée trois ans et gardée dix ».¹⁰ Le désir différé, les tourments de l'attente rendent la relation plus précieuse – comme le veut l'érotique des troubadours. L'amour physique est transformé en délices et transports,¹¹ bien au-delà de la simple jouissance rapide et brutale de Don Juan.

Mais avec le temps, cette relation peut-elle durer ? Oui, pour l'amoureux à la Werther, la relation change mais ne meurt pas : « Votre maîtresse, devenue votre amie intime, vous donne d'autres plaisirs, les plaisirs de la vieillesse ».¹² On ne fait plus qu'un, le « parce que c'était lui, parce que c'était moi » est réalisé. On communique sur tout, on pense à l'avis de l'autre à tout moment. L'amour se moque du temps, alors que c'est le temps qui tue le désir, qui a raison de Don Juan (comme on le verra superbement montré dans le *Don Juan* de Lenau). Stendhal raconte avoir voulu voir « l'amour éternel » : « j'ai obtenu ce soir d'être présenté au chevalier C. et à sa maîtresse auprès de laquelle il vit depuis cinquante quatre ans. Je suis sorti attendri de la loge de ces aimables vieillards ; voici l'art d'être heureux, art ignoré de tant de jeunes gens ».¹³ Le parti de ceux qui valorisent l'inconstance attire les sots¹⁴ qui manquent de courage, car il en faut pour être vraiment amoureux et fidèle, la constance est un trait qui touche à la position de l'être face au temps : l'Eros latin de Stendhal s'inscrit dans la durée et s'oppose complètement à la philosophie de l'instant.

La deuxième dimension indispensable est ce que Don Juan ignore complètement : la « tendresse ». Stendhal n'est pas le premier à parler de tendresse, d'intimité et d'amitié comme éléments de l'amour. Diderot, dans une lettre à Sophie Volland, lui raconte une discussion de salon autour de l'idée de mourir d'amour, et écrit « On parla tendresse ». En 1760, le terme de tendresse lié à l'idée d'amour date d'un siècle à peine, les termes de *sentimental* et de *romantique* entrent dans le champ des termes amoureux. « Mon ami » est dans la correspondance longtemps employé pour « mon amour », et Stendhal rendra célèbre l'expression « Entre ici, ami de mon cœur ». Le lexique du sentiment a évolué, comme on l'a montré,¹⁵ et le mot « tendresse », utilisé d'abord au sens propre, devient au sens figuré, un élément affectif vers 1690. Mlle de Scudéry traite de la tendresse comme d'une alliée de l'amitié, c'est « une certaine sensibilité de cœur », qui combat l'amour propre. Au XVIII^e siècle, est « tendre » celui qui peut éprouver de la compassion, qui est sensible à l'amitié et à l'amour et « tendresse » a un sens positif, il investit les relations familiales. « Tendresse » exprime ce que ressent une mère, un père pour ses enfants, mais il est aussi au cœur des sentiments d'amitié. Et le mot et son emploi témoignent de la féminisation des sentiments, l'amour-tendresse renvoie à un univers centré sur la femme. On comprend pourquoi

¹⁰ *Ibid.*, p. 238.

¹¹ *Ibid.*, p. 255

¹² *Ibid.*, p. 239

¹³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 239.

¹⁵ Cf. M. Daumas, *La tendresse amoureuse*, Paris, Perrin, 1996.

l'expression « âme tendre » est perceptible comme liée à une certaine féminité, et Stendhal en joue. Son personnage d'amoureux à l'âme tendre est décrit comme timide, maladroit, un peu faible – ce qui est contenu dans le mot « tendre ». L'image de l'homme viril est mise à mal. Un des aspects les plus intéressants de cette érotique stendhalienne est justement cette féminisation de l'homme, qui accepte de se laisser voir par les autres amoureux dépendant de sa bien-aimée, qui accepte de souffrir publiquement, sans craindre de passer pour ridicule. Un homme qui se rapproche de la femme qu'il aime par son comportement, ses affects, ses aspirations – et vice versa, d'ailleurs, les femmes devenant plus énergiques et plus actives. C'est ainsi que peut se former le couple, dans une intimité que Stendhal aime à qualifier de « tendre », précisément, où les deux êtres se rejoignent, se confondent presque, où les notions de masculin et de féminin se diluent dans l'union des âmes et des corps.

Cet amour tendre et vertueux, qu'on a longuement attendu et mérité, n'est pas ennuyeux, comme le font croire les romans qui exaltent l'inconstance ou la passion, bien au contraire, il engage l'être jusqu'à la mort, ce n'est pas une « affaire commune », c'est un but dans la vie qui change la face de tout, « tout est neuf, tout est vivant, tout respire l'intérêt le plus passionné », ¹⁶ il ouvre à la jouissance du beau : le spectacle de la vie devient magique. Il permet de lutter contre la mélancolie qui menace toujours les âmes tendres « à la Werther », donne cette impulsion à vivre bien plus que tout autre passion, éclipse d'ailleurs les autres passions, qui ne sauraient emplir l'être de cette façon. L'homme y perd une partie de son identité masculine, pour son bonheur, il y gagne une vie ardente, il connaît la joie esthétique autant que la joie physique et sentimentale, un sentiment de plénitude peut être parce qu'il a perdu l'impression d'être « divisé » - il a atteint avec sa compagne l'harmonie et l'unité du moi.

¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

L'AMOUR EST UNE OMBRE L'ÉROTIQUE DU REGARD DANS *LES GÉORGIQUES* DE CLAUDE SIMON

EMILIA SURMONTE
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

« La scène est la suivante », ¹ c'est par ces mots que *Les Géorgiques* de Claude Simon commencent. Deux points, comme signe de ponctuation, apparaissent immédiatement pour « ouvrir le rideau » sur cette scène dont la charge proleptique par rapport au roman apparaîtra progressivement au fur et à mesure que le lecteur avance dans la narration. S'agit-il d'une scène en effet de réel racontée par un narrateur omniscient ? D'une pièce de théâtre ? D'un film ? D'un tableau ? ² Le lecteur est tout de suite invité à « voir » un premier personnage qui « est assis devant un bureau [...], les mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre ?) sur laquelle les yeux sont fixés. Le personnage est nu ». ³ Il n'est pas seul : « un second personnage plus jeune, nu lui aussi, se tient debout de l'autre côté du bureau ». ⁴ Il serre contre la poitrine un « carton rectangulaire sur lequel la main vient se refermer ». ⁵ La nudité des personnages, faisant l'objet d'une description soignée, contraste avec le décor dans lequel ils se trouvent. Comme le manque d'ombre qui les caractérise. ⁶

C'est à ce point que le lecteur découvre que par un procédé de « capture », comme l'appelle Jean Ricardou, de la mise en image, ⁷ il est en face de la description d'un dessin « exécuté sur une feuille de papier (ou une toile d'un grain très fin), à l'aide d'une mine de plomb soigneusement et constamment (de façon presque maniaque) réaffûtée par l'artiste au cours de son travail ». ⁸ Artiste qui semble avoir voulu différencier les éléments en fonction de l'importance qu'il lui attribue : d'abord les objets inanimés, ensuite la chair et finalement les têtes des deux personnages qui, à différence du reste du dessin, sont « peintes à l'aide de couleurs

¹ C. Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 11.

² Claude Simon reprend ici, avec quelques petites variations, un texte, « Deux personnages », qu'il avait publié en 1973 sur la revue *Art press*, accompagné du tableau *Le Serment du Jeu de Paume*, peint par Jacques-Louis David entre 1790 et 1794 et resté incomplet pour des raisons économiques et financières.

³ C. Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 11.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Les seules ombres du dessin sont réservées au « rendu des muscles » des deux personnages pour leur donner un effet de bas-relief. Cf. *Ibid.*, p. 13.

⁷ Cf. P. Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 26-27.

⁸ C. Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 12.

broyées à l'huile », ⁹ avec un effet de statues. Le même soin se retrouve dans le dessin de la feuille de papier « peinte avec une minutie en trompe-l'œil » et dont « les lignes d'écriture » sont tracées « d'un encre couleur rouille ». ¹⁰

La toile, comme il est dit explicitement, n'est pas incomplète, une série d'éléments semblent confirmer « qu'il ne s'agit pas là d'une toile inachevée, mais d'une œuvre considérée par son auteur comme parfaitement accomplie et où, par la vertu de la couleur, sont volontairement privilégiés et distingués de leur contexte les deux visages, les épaulettes dorées, les mains du personnage assis et la lettre qu'il est en train de lire ». ¹¹

Un élément de trouble est pourtant visible. Il n'apparaît qu'à un examen plus attentif de l'image et il témoigne d'une hésitation de l'artiste « quant au moment de l'épisode qu'il a choisi de mettre en scène ». ¹² La position initiale de la main droite a changé. Dans le dessin gommé elle est soulevée et semble congédier quelqu'un.

Le texte se clôt sur cette question de savoir si le geste est antérieur ou postérieur à la lecture de la lettre et sur l'image de l'« homme assis » qui « ne relève pas la tête, le regard toujours fixé, comme hypnotisé sur la feuille de papier dépliée ». ¹³

Liminaire à la narration, cette *ekphrasis* fonctionne comme une sorte d'« Avertissement » ou plutôt comme une parole qui invite le lecteur à s'aventurer sur la route d'un questionnement dont la « lettre » montrée en ouverture s'avère finalement être le point de départ comme celui d'arrivée de la narration, selon un procédé scriptural dont le but est de réaliser un roman qui « ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture ». ¹⁴

Au niveau macro-textuel la description de cette scène initiale qui « capture » une image picturale, trouve, par métalepse, sa « libération », au sens ricardolien, ¹⁵ dans une narration romanesque qui déclare, par son organisation thématique et linguistique, une volonté précise de renonciation à l'illusion référentielle, ¹⁶ comme déjà annoncé indirectement dans l'« Avertissement » initial, par cette nudité apparemment incongrue des deux personnages à l'intérieur d'une œuvre présentée comme achevée.

Dans son *Effet d'image*, Pascal Mougin relève que « la libération ne fait que développer une tendance de la langue à confondre la désignation de l'image et la

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ C. Simon, *Préface à « Orion aveugle »*, in C. Simon, *Œuvres*, A.B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2006, p. 1183.

¹⁵ Cf. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.

¹⁶ Cf. M. Zupančič, « Hermès psychopompe : le “ comme ” des palimpsestes », in J.-Y. Laurichesse (dir.), *Claude Simon. Allées et venues*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, n. 34, 2004, p. 156-157.

désignation de ce qu'elle représente ».¹⁷ Or, cette confusion devient dans l'œuvre de Simon et, notamment dans *Les Géorgiques*, une ambiguïté fondamentale de désignation à l'intérieur d'un discours narratif faisant de la traduction d'images sensorielles et mentales en matière énonciative sa marque spécifique. Le regard « écrivant »¹⁸ de Claude Simon, situé en amont de ce processus scriptural, fonctionne sur un principe de double transativité : il est toujours un regard « second » qui « regarde » pour ainsi dire le produit d'un autre regard. Le lecteur porte sur l'œuvre, donc, à son tour, un regard que l'on peut définir comme « tiers », il est donc en position de « voyeur » par rapport à la scène scripturale.

Ce « regard sur un regard », multiplié et multiple, se déclare tout de suite, dès le titre, titre sur lequel on reviendra, car, en considération de la matière qui constitue l'objet du roman simonien, la référence aux *Georgica* de Virgile semblerait être de prime abord assez faible et concernerait l'intérêt que l'un des protagonistes du roman porte à l'agriculture. Elle en est, comme on le verra, « la face cachée » des *Géorgiques* simoniennes, comme l'appelle Anne-Marie Monluçon,¹⁹ et a partie liée avec l'érotique du regard dont il est question ici.

Le roman raconte, à travers une structure discursive fragmentée et souvent sans transition, trois récits se référant à des personnages et à des époques différentes, à savoir l'histoire du général Jean-Pierre Lacombe de Saint-Michel, ancêtre de Claude Simon et personnage de relief pendant la Révolution française et les guerres napoléoniennes, que l'écrivain reconstruit à partir de documents retrouvés ;²⁰ celle de O., réécriture-commentaire du livre-reportage, *Homage to Catalonia*, de George Orwell, écrit à la suite de son expérience de milicien pendant la guerre civile espagnole, (guerre à laquelle Claude Simon avait participé lui aussi en tant qu'observateur pour une courte période) et celle finalement d'un « il », double de l'écrivain qui reconstruit sur une base de mémoire et de documentation l'histoire de l'ancêtre, le souvenir de sa propre participation à la guerre de 1939-45 ainsi que certains souvenirs d'enfance.

Les trois récits fondent donc leur processus de narrativisation sur une ressource de départ qui, tout en étant le produit d'un réel, se donne à voir de manière indirecte, dans son absence référentielle, ou mieux encore, dans une présence référentielle trouble en accord avec la relation que le sujet entretient avec l'objet et l'altérité selon Merleau-Ponty, comme résultat d'une genèse complexe supposant « le chiasme du visible et de l'invisible ».²¹

¹⁷ P. Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, op. cit., p. 29.

¹⁸ Cf. P. Dirkx, « Claude Simon : antinomie et corps écrivant » in P. Dirkx et P. Mougin (dir.), *Claude Simon : Situations*, Lyon, ENS éd., 2011, pp. 179-197.

¹⁹ Cf. A.-M. Monluçon, « L'Orphée de Virgile, ou la face cachée des "Géorgiques" de Claude Simon », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n. 53, 2001, pp. 271-285.

²⁰ Ce fut la découverte des documents concernant le général Jean-Pierre Lacombe en 1978, dans une armoire, à donner impulsion à l'écriture définitive des *Géorgiques*. Cf. à ce propos R. Dragonetti, « Les notes du général dans *Les Géorgiques* », in J. Starobinski, G. Raillard, L. Dallenbach, R. Dragonetti, *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, pp. 96-121.

²¹ J.-F. De Sauverzac, *Le désir sans foi ni loi. Lecture de Lacan*, Paris, Aubier, 2000, p. 161.

Les lettres, le reportage, la mémoire qui en constituent la matière-source, sont en effet traités et « retravaillés » sur le plan narratif selon une technique scripturale, fondée sur un principe descriptif, qui est moins, comme le dit encore Pascal Mougin, « celle d'une chose vue que celle d'une vision », car il « convertit son objet en image de lui-même et suscite l'émergence d'un référent à la fois absent et présent, fantomatique pour tout dire ».²² Pour objet, c'est le cas de le préciser, Mougin entend aussi tout événement.

Soustraite à la factuelité, apparente et/ou substantielle, l'écriture simonienne choisit de raconter à partir du détail, d'un détour ample et d'atteindre son cible par un processus de volutes spiraliformes, une suite d'accumulations successives, par la mise en place d'une spéciale « rythmique érotique » textuelle, selon la définition de Stéphanie Orace.²³

Par cette voie narrative qui fait de l'indirect, d'une approche par images à une image centrale visée, sa caractéristique distinctive, Simon porte le lecteur à refaire, sans solution de continuité, son même parcours, à se situer dans une même faille, dans un même vide de réalité, à entrer dans le même désir érotique sans fin, la même quête/enquête de sens.

Pour Metka Zupančič le monde littéraire de Simon « semble toujours être < comme >, jamais complètement défini, en fait, jamais définissable, mais toujours ouvert, toujours à la croisée des chemins ».²⁴ Pour lui, en effet, l'écriture ne peut vivre que dans cette dimension du « comme », dans la recreation de formes de « quasi identité », ce qui a comme conséquence directe celle d'engendrer un désir érotique perçu non comme manque insaisissable, mais comme « imago », comme vision fantasmée de l'objet de désir, présence en perpétuel sursis d'appropriation. Car comme le relève Jean François De Sauverzac citant Lacan, « le désir s'écrit ».²⁵ Ce désir trouve dans la textualité simonienne sa manifestation, voire sa matérialisation pour ainsi dire corporelle, érotique, dans une utilisation bien particulière du participe présent, comme on le verra.

À propos de l'écriture de son dernier roman, *Le Siècle des nuages*, Philippe Forest déclare : « Je croyais imiter Faulkner. Sans le savoir, je faisais peut-être du Claude Simon ».²⁶ Et il continue : « Simon importe en français la phrase de Faulkner : la façon dont elle se développe, se déploie au point de s'égarer, se surcharge, digresse ou se répète (avec ses parenthèses) puis se reprend pour repartir dans une

²² P. Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, op. cit., p. 31.

²³ « Barthes parle de pornogramme sadien pour évoquer cette grammaire du désir inscrit dans le corps même du texte : n'est-ce pas aussi, chez Simon, cette même fusion du discours et du corps qui se donne si puissamment à éprouver dans son récit ? Quelle est cette rythmique érotique ? Construite autour d'un manque, d'un centre sans cesse refoulé, évité ou échappé dans les plis du texte, elle fait battre ce mouvement ondulatoire de tension, d'attente et de détente, d'assouvissement ». S. Orace, « Désir du rythme, rythme du désir : autour d'un éventail », in *Sofistiké*, n.1, 2009, p. 145.

²⁴ M. Zupančič, « Hermès psychopompe : le "comme" des palimpsestes », op. cit., p. 157.

²⁵ Cf. J.-F. De Sauverzac, *Le désir sans foi ni loi. Lecture de Lacan*, op. cit., p. 19.

²⁶ Ph. Forest, « De la phrase et d'un certain usage du participe présent propre aux romans de Claude Simon » in *Cahiers Claude Simon*, n. 7, Presses Universitaires de Perpignan, 2011, p. 235.

direction un peu nouvelle de sorte que le texte avance par spirales successives, par approximations progressives ».²⁷ Pour Forest le participe présent simonien serait une transposition de la forme en *-ing* anglaise « à l'aide de laquelle le français se change en une langue vaguement étrangère, susceptible de produire poétiquement des effets de sens qui autrement lui seraient restés interdits ».²⁸

Or, le participe présent, rappelle Pascal Mougín, est une « forme intermédiaire entre le verbe et l'adjectif épithète », il donne à l'évocation scripturale « un statut intermédiaire entre la narration d'un événement et la description d'un état de fait : le prédicat est simultanément d'état et d'action, d'essence et d'existence, ainsi rendu consubstantiel à son sujet ».²⁹ Caractérisé par l'absence des « contraintes de concordance de temps » et par sa non-temporalité, le participe présent institue la suspension du temps, il restitue dans la narration, c'est encore Mougín qui le relève, « une image débrayée du monde, description de la trace mouvante laissée par l'événement sur la rétine ou quelque autre support impressionnable, ou du fantôme de cette trace dans la mémoire, ou encore de son simulacre dans l'imagination ».³⁰

Comme déjà évoqué par Rossella Bonito Oliva au cours de sa communication, le désir érotique est suspendu entre immobilité et mouvement, entre apparition et disparition. Il est, pour ainsi dire, l'« ennemi » de la jouissance, son revers, car, celle-ci, en le réalisant, en en détermine la mort. Or, à mon avis, le participe présent est, dans l'œuvre de Claude Simon, et notamment dans *Les Géorgiques*, la modalisation pragmatique par laquelle le désir érotique revendique son existence et sa mise en relation à l'objet qui se présente, comme on l'a vu, « déréalisé » en image.

L'écrivain puise abondamment dans toutes les ressources de l'écriture moderne du roman, ainsi que dans les techniques sophistiquées et les théorisations dont celui-ci a été l'objet au cours du XX^e siècle, pour réaliser un projet intra-textuel fort, mais aussi pour déclarer, à sa manière, sa poétique d'écrivain et sa réflexion méta-textuelle. Mais, pour ce faire, il ne choisit pas la voie d'une théorisation, d'un dévoilement qui, par sa volonté d'éclaircissement, d'explication, par ses formules, risquerait de s'apparenter à la jouissance et de réaliser donc la mort de ce « mystère » qui est dans toute œuvre d'art, de ce questionnement auquel elle se livre infiniment, de l'insaisissable qui lui est propre. Simon choisit, au contraire, de condenser son discours méta-textuel, de manière cohérente et en accord avec son projet d'écriture, par une « mise en image », en inscrivant ses *Géorgiques* sous le signe du mythe et plus précisément du mythe orphique, le mythe du désir par excellence. C'est précisément à cela que, *via* Virgile, le titre du roman renvoie.

Les *Georgica* sont un poème didactique qui s'insère dans la tradition du poème didactique helléniste, inspiré sans doute à Virgile par le poème de Nicandro qui

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Ibid.*, p. 236.

²⁹ P. Mougín, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, op. cit., p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

avait le même titre. Divisé en 4 livres il raconte en succession le travail des champs, l'arboriculture, l'élevage des animaux, l'élevage des abeilles. Dans le quatrième et dernier livre où il est précisément question de l'élevage des abeilles, Virgile insère deux digressions, l'une portant sur Aristée et l'autre sur Orphée. Aristée, fils d'Apollon et de la nymphe Cirène, véritable *georgos*, homme des champs, est la cause involontaire de la mort de la dryade Eurydice. Amoureux d'elle, il veut la posséder le jour de ses noces avec Orphée. Pour lui échapper elle ne voit pas un serpent et mourra donc du fait de ne pas l'avoir « vu », à cause de sa morsure. Les autres dryades punissent Aristée en lui faisant mourir toutes ses abeilles. En suivant le conseil de sa mère, il consulte Protée, une divinité marine qui a des dons prophétiques. Après avoir dépassé la preuve initiatique (les nombreuses variations de Protée), il reçoit le conseil (la parole) qui lui permettra de reconstituer ses ruches. Il devra tuer des taureaux et des génisses, mettre leurs cadavres dans une chambre close et attendre. C'est de ces corps morts qu'il verra sortir les abeilles dont il s'appropriera pour recommencer son activité d'apiculteur.

Pour ce qui concerne l'histoire d'Orphée, elle est trop connue pour qu'on la rappelle ici dans le détail et dans ses implications, variations et prolongements. Mais il est important en tout cas d'en rappeler les éléments essentiels, fonctionnels au discours interprétatif qui nous intéresse dans ce contexte.

Orphée descend aux Enfers et convainc Hadès à lui restituer l'objet de son désir. Mais il transgresse à l'interdiction de se retourner pour regarder Eurydice avant qu'ils sortent des Enfers et c'est pour « voir », pour « jouir », qu'il perd son aimée. Il ne lui restera donc qu'un chant qui n'en finira jamais de chanter le désir d'Eurydice et son manque.

Or, dans *Les Géorgiques*, le « il » enfant, descendant du général Lacombe de Saint-Michel, est porté par sa grand-mère à assister à un opéra, dont Simon restitue dans le roman quelques descriptions du décor et des chanteurs et des phrases bien significatives telles que « Euridice, Euridice ombra cara ove sei ? »³¹ qui apparaît au tout début du roman. Et puis c'est la voix d'Eurydice qu'on entend : « Orphée tourne le dos à Eurydice qui chante Che mai t'affanna in sì lieto momento ? ».³² Cet opéra réapparaît dans la narration pendant que le « il » est en guerre. Une nuit l'opérateur capte un émetteur lointain : « Comme parvenant à travers des épaisseurs de temps et d'espace la voix fragile d'un ténor chante *Che farò senza Euridice ? Dove andrò senza il mio ben ? Euri...*, puis l'appareil grésille de nouveau ».³³ Le nom d'Eurydice apparaîtra encore dans la narration, mais cette fois elle est prise en compte en raison de son identité théâtrale, factice, et mise en relation avec ses interprètes.

L'opéra cité par Claude Simon est *l'Orphée et Eurydice* de Christoph Willibald Gluck sur livret de Ranieri de' Calzabigi qui fut représenté pour la première fois en 1762. Dans l'introduction, Ranieri de' Calzabigi précise que « per adattare la favola

³¹ C. Simon, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 33.

³² *Ibid.*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 39.

alle nostre scene ho dovuto cambiare la catastrofe. Leggasi Virgilio al libro IV delle *Georgiche*, al libro VI dell'*Eneide* ».³⁴ Le dénouement de l'opéra est donc heureux et il se termine par « Trionfi Amore, / e il mondo intero / serva all'impero / della beltà ».³⁵

Sur la base d'une série d'indices textuels pertinents, Anne-Marie Monluçon met en relation la figure de l'ancêtre de Claude Simon, ce général Lacombe de Saint-Michel, avec celle d'Orphée. Lui aussi vit dans la nostalgie de sa première femme, connue à l'Opéra, et morte prématurément. Pour elle, il a fait ériger un tombeau dans le fond d'un vallon et composé une épitaphe pseudo-poétique. Il en avoue le manque et le désir dans un texte dont Simon restitue dans la narration une phrase bien significative : « ... au milieu des plus grands dangers j'ai bien souvent cru voir l'ombre de cette femme adorée me couvrir d'une égide et me frayer un chemin à travers les périls ; tous les ans je... ».³⁶ Ce thème orphique de l'ombre, comme présence et comme désir, est récurrent et concerne aussi les autres protagonistes du roman.

Pour Anne-Marie Monluçon la présence du mythe orphique dans *Les Géorgiques*, au niveau textuel, hypotextuel et intertextuel, est révélatrice d'une intention polémique par rapport à l'œuvre de Virgile qui se faisait témoignage d'un optimisme inspiré par l'avènement d'Auguste. La paix que celui-ci allait instaurer aurait favori le développement de l'agriculture, donc du bien-être socio-économique de toute la population. Pour Simon, elle dit, la parole d'Orphée reste, au contraire, indissociable du poème de la terre et de la guerre, car on ne retrouve dans le roman aucune référence à l'histoire d'Aristée suggérant un dénouement heureux du manque. Une interprétation suggestive qui est complétée par celle de Metka Zupančič qui approfondit, dans son analyse, la relation entre l'écriture simonienne et la matière mythique, en reliant les références à Orphée à la présence en amont d'un Hermès, tel qu'il a été interprété au XX^e siècle, dieu de l'écriture et *psychopompe*, porteur d'un héritage hermétique et alchimique, inspirateur de « l'acte orphique contemporain, celui des écritures superposées, intertextuelles, obligatoirement en palimpsestes ».³⁷

Mais les interprétations de ces références orphiques dans *Les Géorgiques* données par Anne-Marie Monluçon et Metka Zupančič peuvent être complétées

³⁴Cf. *Orfeo e Euridice. Azione Teatrale*, testi di Ranieri de' Calzabigi, musiche di Christoph Willibald Gluck, in http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf, p. 4. Mais, pour Jean-Luc Seylaz, cité par A.-M. Monluçon dans son article « L'Orphée de Virgile ou la face cachée des *Géorgiques* de Cl. Simon », *op.cit.*, les extraits de l'opéra que l'on retrouve dans *Les Géorgiques* seraient tirés d'une retraduction en italien de la troisième version du livret datant de 1859.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ C. Simon, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ M. Zupančič, « Hermès psychopompe : le "comme" des palimpsestes », *op.cit.*, p. 156.

encore par une autre, car il y a là quelque chose de plus essentiel, de plus intimement fondamental.

Dans ce roman, Simon part de la mort, de la disparition, de ce qui n'est plus, pour essayer, avec une myriade infinie de mots – ses propres abeilles –, de dépasser l'impossibilité de ressusciter la vie. Son désir d'écriture se substantifie en une écriture du désir qui fige à jamais le moment magique de la « vision » de la vie, qui arrive à recréer à jamais cette suspension du temps-espace, ce moment où Orphée est saisi dans l'acte de se tourner, de se faire le regard érotique de l'image trouble d'une Eurydice « apparaissant ».

LA SCOPERTA DELLA GIOIA: PASOLINI E LA TRILOGIA DELLA VITA

CARLO VECCE

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Nel 1976 Dacia Maraini dichiarava che nella *Trilogia della vita* di Pasolini

c'è un'idea indiretta della sessualità: la sessualità è rivista e vissuta attraverso gli occhi dei protagonisti, dei ragazzi di vita, dei giovani. È inoltre una sessualità molto letteraria e figurativa, sempre concepita come un quadro rinascimentale o come un'opera di Chaucer, di Boccaccio [...] È una sessualità molto raggelata, non è ricca di carica vitale, non è semplice, diretta, non lo è mai.¹

È una testimonianza importante, perché Dacia era stata vicinissima a Pasolini negli anni precedenti, ed era addirittura la coautrice della sceneggiatura del *Fiore delle Mille e una notte*. Che significa «idea indiretta della sessualità»? Un valore positivo, oggettivante, perché Pasolini, nei momenti più alti e poetici della *Trilogia*, riesce a rappresentare la sessualità a partire dal punto di vista dei suoi giovani protagonisti, e a liberarla da altri tipi di interferenza (altrimenti presenti nella sua opera), dalle sovrastrutture politico-ideologiche alla base del rapporto tra eros e società, tra sesso e potere e dalla sua utilizzazione come elemento di lotta e provocazione nei confronti del conformismo borghese.

È difficile, però, condividere l'ultima osservazione sulla sessualità «raggelata», che sarebbe priva di «carica vitale», e mai «semplice» o «diretta». L'intervista era del 1976: sulla ricezione e interpretazione della *Trilogia* era calato il diaframma opaco dell'ultima fase della vita di Pasolini, l'esito estremo e terribile della sua opera (*Salò e Petrolino*). Pochi giorni dopo la sua tragica scomparsa, il 9 novembre 1975 il *Corriere della Sera* pubblicava per la prima volta un testo che Pasolini aveva

¹ G. R. Ricci, *Incontro con Dacia Maraini*, in *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976 (http://www.pasolini.net/cinema_salo_c.htm). In generale, sul cinema di Pasolini: L. De Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983; A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 2005; L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1997; M.S. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, University of California Press, 1993; S. Murri, *Pasolini*, Milano, Il Castoro, 1994; H.J. Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995. Sulla *Trilogia*: P. Rumble, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's "Trilogy of Life"*, Toronto, Toronto University Press, 1996; M.C. Paino, *La Trilogia della vita tra sogno e letterarietà*, in *Contributi per Pasolini*, a c. di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, pp. 111-128; L. Raimondi, *Nient'altro che un sogno. Pasolini e la Trilogia della vita*, Foggia, Bastogi, 2005; N. Novello, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2007, pp. 393-490.

composto a ridosso delle ultime elezioni politiche (15 giugno 1975), l'*Abiura della Trilogia della vita*.²

In realtà, per comprendere veramente la portata della complessa operazione culturale condotta da Pasolini nella *Trilogia*, è necessario tornare a guardare l'opera nella sua globalità e nel processo sincronico della sua creazione, tra 1970 e 1974, attraverso tutte le fasi di variazione diamesica (elaborazione scritta, sceneggiatura, lavorazione filmica) ricostruibili sulla base della documentazione esistente.³ Del resto, la stessa *Abiura*, più che palinodia o «rifiuto» della *Trilogia*, sembra essere un violento atto di protesta contro l'assimilazione dell'essere umano a «consumatore», contro una sola apparente «liberazione» sessuale ricondotta all'interno di schemi di tolleranza-permissività; ed infatti Pasolini vi ribadisce ancora con forza (senza negarle) le ragioni della poetica della *Trilogia*: «Io abiuro dalla Trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. Tale sincerità e necessità hanno diverse giustificazioni storiche e ideologiche. Prima di tutto esse si inseriscono in quella lotta per la democratizzazione del 'diritto a esprimersi' e per la liberazione sessuale, che erano due momenti fondamentali della tensione progressista negli anni Cinquanta e Sessanta». Nel momento del trionfo della sottocultura dei mass media e della comunicazione di massa, «l'ultimo baluardo della realtà parevano gli <innocenti> corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza degli organi sessuali».⁴

La consapevolezza della «fine» della *Trilogia* era già emersa nel dicembre 1973, in un intervento intitolato *Tetis*, al convegno bolognese su *Erotismo eversione merce*. Pasolini aveva dichiarato allora d'aver scelto, nella *Trilogia*, la rappresentazione del corpo, del gesto e della sessualità come forma di opposizione al trionfo di due «sottoculture» (la borghesia e la contestazione). I rapporti sessuali, nella loro dimensione originaria, sono «fonte di ispirazione anche proprio per se stessi,

² V. Russo, «L'Abiura dalla "Trilogia della vita" di Pier Paolo Pasolini», in *Modern Language Notes*, 108 (1993), pp. 140-151. Ne deriva l'interpretazione (non condivisibile) della *Trilogia della vita* come parte di una *Tetralogia della morte* conclusa da *Salò* (L. Micciché, *Pasolini, op. cit.*, pp. 27-28).

³ Per le sceneggiature della *Trilogia*, cfr. P.P. Pasolini, *Trilogia della vita*, a c. di G. Gattei, Bologna, Cappelli, 1975; P.P. Pasolini, *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una Notte*, a c. di G. Canova, Milano, Garzanti, 1995; P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1289-1879. Una nuova edizione digitale restaurata dei film in P.P. Pasolini, *Trilogy of The life*, New York, Criterion Collection, 2012. Ringrazio vivamente Graziella Chiarcossi e Roberto Chiesi, per avermi consentito lo studio dei materiali della *Trilogia* depositati, rispettivamente, presso l'Archivio Contemporaneo «A. Bonsanti» di Firenze e l'Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna.

⁴ P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Gattei, *op. cit.*, pp. 11-13; P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71-76; P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Canova, *op. cit.*, pp. 769-774. Importante, per l'ultimo Pasolini, il saggio di A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

perché in essi vedo un fascino impareggiabile, e la loro importanza nella vita mi pare così alta, assoluta, da valer la pena di dedicarci ben altro che un film».⁵

Ma l'eros per Pasolini è soprattutto linguaggio, e quindi forma culturale, storica, soggetta a mutazione. Come aveva affermato in una intervista a Jean Duflot, «l'erotismo è innanzitutto cultura, e quindi rituale dello spirito. Si può dimostrare scientificamente, con De Saussure e Morris, che sul piano semiologico esiste un <linguaggio del sesso> [...] L'eros racchiude una potenza che non ha facoltà di autosoddisfarsi».⁶ Alla fine degli anni Sessanta, Pasolini aggiunge all'antica conoscenza di Freud lo studio dell'antropologia culturale e dei legami tra sesso e ritualità nelle società primitive. Sempre di più il sesso gli appare metafora del rapporto tra il potere e chi è sottoposto al potere, e allo stesso tempo forma di comunicazione al grado zero, di cui è necessario recuperare la libertà gioiosa di espressione dell'essere che entra in contatto con l'altro attraverso il contatto e la penetrazione dei corpi.

Componente fondamentale della vita e dell'opera di Pasolini, l'eros è presenza diffusa, sotterranea, profonda, sofferta, ma mai esibita direttamente. Nel cinema, la presentazione dei corpi nudi inizia solo tardi, con *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969). In entrambi i film, la nudità fa la sua apparizione in un contesto naturale assoluto, primordiale, selvaggio, alle pendici dell'Etna: una metafora immediata di una condizione precivilizzata, in cui il corpo si spoglia della sovrastruttura sociale (i vestiti), e cerca di parlare con un proprio linguaggio. Ma è una forma di comunicazione che sembra destinata al fallimento più completo. In *Porcile* l'unico modo di comunicare con il corpo dell'altro sembra essere (tra uomini e uomini, e tra uomini e animali) il cannibalismo, il passaggio e la digestione di un corpo all'interno di un altro corpo. In *Teorema* la sequenza finale del Padre che rinuncia a tutto e si spoglia nudo nella Stazione Centrale di Milano può ricordare il celebre episodio della rinuncia e nudità di san Francesco di fronte a suo padre e al popolo di Assisi (nella versione dipinta da Giotto, bene presente a Pasolini), ma l'esito non è una liberazione: il film si conclude con la follia dell'uomo che vaga nudo urlando nel deserto lavico dell'Etna. Una metafora terribile dell'incomunicabilità dell'uomo moderno, nell'annullamento e nella perdita di senso di tutte le forme di linguaggio possibile (la parola, l'immagine, il gesto, il corpo, il sesso).

Nell'estate del 1969 il ritorno alla possibilità di comunicazione sembra avvenire proprio con il *Decameron*, come racconta lo stesso Pasolini: «Ero in aeroplano, stavo girando Medea. All'improvviso mi venne in mente un film su un mondo

⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 257-264. La rappresentazione della sessualità viene intesa da Pasolini come una «esigenza della totale rappresentabilità del reale, intesa come una conquista civile» (P.P. Pasolini, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a c. di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1996, p. 276). Cfr. anche S. Parussa, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino, Tirrenia, 2003.

⁶ P. P. Pasolini, *Saggi, op. cit.*, pp. 1475-76.

altrettanto popolare, ma non barbarico e tragico, bensì vivace, allegro, tutto preso dalla gioia di vivere, del fare l'amore. Pensai subito al Boccaccio».⁷

Fin dall'inizio Pasolini si orienta verso la scelta radicale di riduzione filmica dell'opera di Boccaccio in solo «tre, quattro o cinque novelle di ambiente napoletano».⁸ Ne facevano parte senz'altro le due novelle «napoletane» del *Decameron*, Andreuccio e Peronella, di cui solo la seconda (derivata da Apuleio) presenta una forte componente erotica e popolare; e le novelle di area campana e meridionale (Lisabetta da Messina, donno Gianni e comare Gemmata, ma anche Ricciardo Minutolo, Ghismonda, Carlo d'Angiò). Le fasi successive di composizione del trattamento e della sceneggiatura e di realizzazione del film allargheranno il campo a una scelta rappresentativa di tutto il *Decameron*, ma sempre con la stessa caratteristica: la trasposizione (geografica, culturale, linguistica) delle novelle a Napoli e in Italia meridionale (Masetto, Chichibio, Girolamo e Salvestra, Caterina e Ricciardo, Giotto, Tingoccio e Meuccio), o la decisa napoletanizzazione dei protagonisti (Ciappelletto).⁹

Fondamentale, nelle fasi di elaborazione del trattamento e della sceneggiatura, l'apertura all'orizzonte mediterraneo e all'esotismo/erotismo orientale, con il romanzo erotico di Alatiel (espunto già nella sceneggiatura), e la storia di Alibech e del «diavolo» nell'inferno. In entrambi gli episodi (non approdati alla forma definitiva del film) Pasolini avrebbe introdotto il tema dominante della ricerca «linguistica» della *Trilogia*: la difficoltà di comunicazione tra uomo e donna, che per Alatiel significa l'uso del corpo come unico strumento di dialogo con gli uomini che a turno se ne impossessano, e per Alibech (che crede di rendere servizio a Dio mettendo «il diavolo nel ninferno») una situazione di effettiva incomunicabilità con il monaco Rustico.

⁷ P. P. Pasolini, *Le regole di un'illusione*, op. cit., p. 247.

⁸ Così nella lettera al produttore Alberto Grimaldi (P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 670; P. P. Pasolini, *Trilogia*, ed. Canova, op. cit., p. 43; P. P. Pasolini, *Per il cinema*, op. cit., pp. 3141-3142).

⁹ Sul *Decameron*: B. Lawton, «Theory and Praxis in Pasolini's Trilogy of Life: 'Decameron'», in *Quarterly Review of Film Studies*, 2, n. 4 (November 1977), pp. 395-417, e *Boccaccio and Pasolini. A Contemporary Interpretation of the Decameron*, in *The Decameron*, ed. M. Musa and P. Bondanella, New York, Norton, 1977, pp. 306-322; F.S. Gérard, «Entre Boccace et Giotto le "Decameron" de Pier Paolo Pasolini», in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 4 (1982), pp. 73-86; M. Marcus, «The Decameron: Pasolini as Reader of Boccaccio», in *Italian Quarterly*, 21 (1980), pp. 175-180, e *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1993, pp. 136-155; K.J. Harty - J.H. McGregor, «The Decameron on Film», in J.H. McGregor (ed.), *Approaches to Teaching Boccaccio's Decameron*, New York, Modern Language Association of America, 2000, pp. 164-171; M. Moroni, «La Strategia della "Cornice" nel Decameron di Pier Paolo Pasolini», in *Forum Italicum*, 38, 2 (2004), pp. 456-467; S. Villani, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004; A. Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval texts and Their Translation to Film*, Jefferson, McFarland, 2006; J. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; C. Vecce, «Dal Boccaccio napoletano a Pasolini», in A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012. (<http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Vecce%20Carlo.pdf>).

L'utopia è invece la sessualità come possibilità di comunicazione autentica tra gli esseri umani, di «conversazione», di scambio profondo, che passa attraverso il recupero delle forme dei linguaggi inquinati dalla società contemporanea dei consumi e dello spettacolo. È in questa «libertà» di contatto, al di là del rituale, che avviene quella che potremmo definire, nell'opera di Pasolini, la scoperta della gioia, della vita: con gli occhi (come aveva capito Dacia Maraini) degli adolescenti che scoprono per la prima volta il corpo e il sesso.¹⁰ Questo aspetto, nel film, è evidente soprattutto nell'episodio di Caterina e Ricciardo, giocato sulla metafora del membro virile come «usignolo» (i corpi si liberano dai vestiti e si esaltano nella nudità, anche attraverso la contemplazione della bellezza, nel gesto di tenerezza nella mano di Caterina che si posa, protettiva, sull' «usignolo» di Ricciardo addormentato dopo l'amore). Ed emerge ancora di più negli appunti dei copioni di scena, unica testimonianza superstite delle centinaia di inquadrature girate e poi eliminate nel montaggio, oppure effettivamente montate e purtroppo andate disperse.

Un esempio significativo è la tragica storia di Girolamo e Salvestra, i due giovani amanti separati per ragioni di convenienza sociale (ricco lui, popolana lei): alla fine Girolamo ritrova Salvestra ormai sposata ad un altro, le chiede come ultimo desiderio di stendersi nel letto, per riscaldare il suo corpo «agghiacciato» dall'attesa nella fredda notte col calore del corpo di lei. E lì, accanto a lei, muore improvvisamente. Di più Boccaccio (e Pasolini nella sceneggiatura) non aggiunge.¹¹ Sul set, Pasolini gira invece una serie di inquadrature destinate a costruire una lunga sequenza di Girolamo che si spoglia nudo davanti a Salvestra, come in un rituale sacro, o sacrificale (che lettore e spettatore presagiscono essere un rituale di morte). Le inquadrature insistono sui dettagli dei vestiti, che cadono uno a uno, e di tutte le parti del corpo maschile che si svela davanti agli occhi di Salvestra. E infine, quando Girolamo si sdraia accanto a Salvestra (nel grande letto in cui, dall'altro lato, dorme ignaro il marito di Salvestra), il contatto dei due corpi nudi è l'unica e ultima forma di linguaggio fra i due amanti.

Anche la storia di Alibech ha il suo culmine nella scoperta del corpo da parte della vergine innocente: la visione frontale del giovane eremita Rustico in erezione (la «resurrezione della carne», secondo lo stesso Boccaccio), il trionfo del fallo, del «diavolo» che deve essere rimesso nell'inferno, in un paesaggio naturale selvaggio e primordiale che ricorda l'Etna di *Porcile* e *Teorema*. L'episodio fu girato in parte sul Vesuvio e in parte nello Yemen (nel deserto, e a Sana'a per le scene della piazza

¹⁰ Sulla corporeità in Pasolini, e in particolare nella *Trilogia*: A. Corinti, *La forma mutante. Il corpo e la rivoluzione antropologica pasoliniana*, Udine, Campanotto, 2008, pp. 18-22; G. Guchs, «Die Unschulder Körper als Utopie: Pasolinis Trilogia della vita», in P. Kuon (ed.), *Corpi / Körper - Körperlichkeit und Medialität im Werk von Pier Paolo Pasolini*, Frankfurt, Lang, 2001, pp. 93-105. Fabien Gérard ha parlato di «nudité souriante» (F.S. Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Publications de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 91), mentre Guido Santato ha definito la *Trilogia* «periodo erotico e festoso» (G. Santato, «L'abisso tra corpo e storia: Pasolini fra mito, storia e dopostoria», *Studi Pasoliniani*, 1, 2007, pp. 15-36: p. 32).

¹¹ P. P. Pasolini, *Per il cinema*, op. cit., pp. 1331-1338.

e dei cavalieri), realmente montato, doppiato e sonorizzato nel film in posizione strategica (ad apertura del secondo tempo, prima dell'apparizione di Giotto), ma poi tagliato per la prima proiezione pubblica, e purtroppo perduto (ne restano solo le eccezionali fotografie di scena di Mario Tursi, oltre alle note del copione di scena, utilizzate da Roberto Chiesi e Loris Lepri nella recente ricostruzione prodotta dalla Cineteca di Bologna).¹²

Nel secondo film della *Trilogia*, i *Racconti di Canterbury* (1971-1972), tratti dal capolavoro di Chaucer, l'eros è invece accompagnato da un forte senso della morte, e dal prevalere del basso corporeo. La sessualità mercificata e perversa appare nelle quattro camere del bordello del Racconto del venditore di indulgenze (anticipazione di *Salò*, nella simbologia di uno spazio chiuso e corrotto, come un carcere o una camera di tortura, e anche nel riferimento al numero quattro che regola *l'esprit de géométrie* dell'archetipo di Sade, *Les cent-vingt journées de Sodome*), e nel voyeurismo del Cacciatore di streghe. Ma il valore primordiale della nudità dei corpi resta evidente nel sogno di Ninetto-Perkin (la danza delle puttane nel Racconto del cuoco).¹³

L'epifania del corpo si compie nel terzo e ultimo film della *Trilogia*, *Il fiore delle Mille e una notte* (1973-1974), in un favoloso scenario orientale, una dimensione onirica e polimorfa dell'eros («la verità intera non è in un solo sogno, la verità intera è in molti sogni», afferma uno dei personaggi), trionfo del gioco, della leggerezza, della gioia: come dice lo stesso Pasolini, «un eros particolarmente profondo, violento e felice». ¹⁴ La sessualità torna ad avere il carattere primario di forma di linguaggio (e in parte anche di insegnamento, di formazione), che crea una connessione profonda e biunivoca tra i due attori della comunicazione (entrambi, allo stesso tempo, mittente e destinatario).

¹² R. Chiesi e R. Lepri, «Il corpo perduto di Alibech (2005)», in P.P. Pasolini, *Trilogy of Life*, New York, Criterion Collection, 2012. Cfr. R. Chiesi, «La rivelazione della carne. Il corpo di Alibech, episodio perduto del Decameron», in F. Francione (a cura di), *Pasolini sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010, pp. 249-257.

¹³ Sui *Racconti di Canterbury*: M. Green, «The Dialectic of Adaptation: The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini», in *Literature Film Quarterly*, 4 (1976), pp. 46-53; J. Sémolué, «Après le Decameron et les Contes de Canterbury. Reflexions sur le récit chez Pasolini», in *Études cinématographiques*, 112-114 (1977), pp. 127-171; C.L. Robinson, «Celluloid Criticism. Pasolini's Contribution to a Chaucerian Debate», in *Studies in Medievalism*, 5 (1993), pp. 115-126; P. Rumble, «Contamination and Excess: I racconti di Canterbury as a "struttura da farsi"», in Z. Baransky (ed.), *Pasolini Old and New*, Dublin, Four Courts Press, 1999, pp. 345-362; K. Forni, «A 'Cinema of Poetry': What Pasolini Did to Chaucer's Canterbury Tales», in *Literature Film Quarterly*, 30, n. 4 (2002), pp. 256-263; G. Moliterno, «The Canterbury Tales», in *Senses of Cinema*, 19 (2002) (<http://sensesofcinema.com/2002/cteq/canterbury/>); T. Pugh, «Chaucerian Fabliaux, Cinematic Fabliau: Pier Paolo Pasolini's I Racconti di Canterbury», in *Literature Film Quarterly*, 32, n. 3 (2004), pp. 199-206; A. Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio*, op. cit.

¹⁴ Pasolini, *Saggi*, op. cit., p. 1709 (cfr. anche *ibid.*, p. 1712: «per me l'erotismo è la bellezza dei ragazzi del Terzo Mondo, è il rapporto sessuale di quel tipo, violento, esaltante e felice [...] l'erotismo è un fatto enormemente individuale»). Sul *Fiore*: B. Amengual, «Les Mille et Une Nuits», in *Études cinématographiques*, 112-114, (1977), pp. 172-183; P. Rumble, «Stylistic Contamination in the Trilogia della vita: The Case of Il fiore delle mille e una notte», in P. Rumble and B. Testa (ed.), *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, pp. 210-231.

Nel film, Pasolini finisce col privilegiare questa dimensione dell'erotismo, mentre ne cancella sia l'aspetto ideologico-sociale (presente nella sceneggiatura, nell'ipotesi di una «cornice» ambientata in epoca contemporanea, nella squallida periferia del Cairo, dove Pasolini avrebbe rappresentato se stesso, intento a masturbarsi insieme a quattro ragazzi egiziani), sia quello rituale-orgiastico (destinato a essere ripreso in *Salò*). Il rituale resta solo nell'episodio di Aziz, nella sua enigmatica relazione con Budur, la donna che gli appare nel quadro di una finestra accendendo la sua fantasia erotica con il mistero muto di gesti e simboli. Non è un caso che solo in questo episodio Pasolini recuperi uno spunto figurativo (derivato da una miniatura erotica indiana del Rajastan) già presente nella sceneggiatura, per la scena (non girata) dell'orgia del principe Yunan:

Una trentina di coppie si congiungono davanti agli occhi del principe, nei modi più folli e impensati: così come esse sono rappresentate nelle miniature indiane o nelle sculture dei templi di Kajurao o di Madras [...] Una donna vestita di abiti d'oro è in ginocchio, con un arco e una freccia: sulla punta di questa freccia è fissato un fallo di legno dipinto, Un'altra donna vestita d'oro è accanto a lei, col ventre scoperto e le gambe alte: con le mani sotto le cosce, essa si apre il sesso, perché la donna con l'arco possa scoccare la freccia e infilarle il fallo nel ventre.¹⁵

Anche la complessa strategia di avvicinamento all'oggetto del desiderio messa in atto dal principe Tagi nei confronti della misteriosa Dunya è mediata da immagini (miniature, mosaici) che si sovrappongono alle immagini del sogno ricorrente della donna. Il riconoscersi in quelle immagini (con lo stesso meccanismo di proiezione che permette ad un lettore o ad uno spettatore di identificarsi nei personaggi della storia che legge o vede) è l'elemento determinante affinché Dunya comprenda e ricambi l'amore impossibile di Tagi. Da ricordare, tra le sequenze montate ma escluse dalla versione definitiva del film, la parte finale dell'episodio, in cui Dunya, travestita da guerriero, libera l'amante dal carcere (vestendolo con abiti femminili) e, senza mai rivelarsi, uccide in duello il padre. Lo scambio dei ruoli di genere, Dunya/maschio/attivo e Tagi-femmina/passiva, è completo: anche nel gioco erotico è Dunya che ha l'iniziativa, fino a coprire gli occhi di Tagi, e a impedirne lo sguardo.

Il tema della libertà e superiorità della donna, per forza, volontà e spirito di iniziativa, attraversa tutto il film, soprattutto nella storia-cornice che lo «avvolge» dall'inizio alla fine, l'amore tra il giovane Nur-er-Din e la schiava Zumurrud. È Zumurrud a spogliare l'inconsapevole Nur-ed-Din e a guidarlo alla scoperta del proprio corpo. Nel finale del film (e della *Trilogia*) Zumurrud, travestita da uomo come Dunya, rovescia la relazione di genere in un gioco nel quale si fa riconoscere solo dalla promessa sposa-bambina, e che termina solo sull'ultima inquadratura, con il riconoscimento che suscita la gioia meravigliata e immensa dell'amante che ritrova la sua amata.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Per il cinema*, op. cit., pp. 1702-1703 (cfr. P. Rumble, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's "Trilogy of Life"*, op. cit., p. 74).

ÉROTISME ET MYTHE DANS LAMPEDUSA DE RAFAEL ARGULLOL

GERMANA VOLPE

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

Dans *Lampedusa. Una historia mediterránea*,¹ le premier roman de l'écrivain et philosophe catalan Rafael Argullol Murgadas,² l'action du scénario principal se déroule en Sicile, dans les villes de Syracuse et Agrigente, mais surtout Lampedusa, dernier contrefort d'une Italie avancée vers la Méditerranée. La terre de la Sicile y apparaît comme suspendue dans une dimension mythique qui la relie à la Grèce voisine. Toutefois, le monde hellénique, fortement connoté par l'architecture et par la nature qui créent l'arrière-plan de l'histoire, dialogue avec les diverses civilisations et les diverses âmes qui s'entrecroisent dans cette terre, carrefour de cultures et berceau, par excellence, de la « méditerranéité », comme on peut le déduire à partir du sous-titre du roman. Le concept de « mediterraneo », tout en n'étant pas complètement assimilable à celui de « latino », en est sans doute une composante essentielle. La situation géographique (de Lampedusa tout autant que d'Athènes, ou de Rome), le fait d'être la « terre entre les terres », ne constitue pas seulement l'élément fondateur de l'identité culturelle des habitants de Lampeduse et, plus en général, des Siciliens, mais représente une condition indispensable à l'instauration de ce dialogue entre des mondes hétérogènes qui se réalise dans le monde latin. L'îlot sicilien est un « universo minúsculo » (p. 98), oxymore efficace qui en exprime la condition, à la fois épitomé et métaphore vivante du monde méditerranéen.

¹ Trois éditions existent de ce roman : la première de 1981 (Barcelona, Montesinos), la seconde de 1990 (Barcelona, Destino) et la troisième de 2008 (Barcelona, Acantilado), dont toutes les citations de cet article ont été tirées.

² Rafael Argullol Murgadas naît à Barcelone, en 1949 ; sa vaste formation culturelle se base sur des études universitaires en philosophie, médecine, économie et sciences de l'information. Dans les années 1974-76 il commence les études d'histoire de l'art à l'Université de Rome, qu'il poursuivra en 1978 au Warburg Institute de Londres. En 1977 il fréquente un séminaire sur l'histoire des idées à l'Université de Berlin. De 1979, après avoir conclu le doctorat en philosophie auprès de l'Université de Barcelone, commence, en tant que professeur correspondant, la carrière didactique à l'Université de Berkley en Californie. Successivement il entre comme professeur d'esthétique à l'Université de Barcelone et actuellement il est professeur d'études humanistiques auprès de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Sa production intellectuelle comprend l'essai philosophique, le roman et la poésie : dans le champ narratif, *Lampedusa. Una historia mediterránea* représente le premier travail d'Argullol, suivi, jusqu'ici, de cinq œuvres : *El asalto del cielo* (1986), *Desciende, río invisible* (1989), *La razón del mal* (1994), *Transeuropa* (1998) et *Davalú o el dolor* (2001).

Lampedusa est un récit mythique, où le mythe n'est pas simplement un thème, mais aussi la structure portante de la narration, outre qu'une composante essentielle des lieux où se déroule l'action. Le mythe d'Eros en particulier y revit manifestant tout son charme, même dans sa mixtion avec un autre mythe de l'antiquité, le mythe de Dionysos.

L'Eros est sans doute une composante essentielle du texte et est incarné par la figure d'Irene, femme très belle et énigmatique, objet de l'amour et de la passion érotique du protagoniste du roman : Leonardo Carracci, désormais au seuil de la vieillesse, décide d'entreprendre un voyage qui l'amènera à Lampeduse, où à peu près quarante ans avant, pendant la guerre, il avait connu Irene. Durant la traversée sur le bateau dirigé vers l'îlot, il évoque les expériences vécues dans sa jeunesse, qui ont modifié le cours de son existence. Le récit s'adresse à un compagnon de voyage, qui devient témoin de son histoire. Vers la fin du roman, les deux rejoignent enfin la destination : c'est une métaphore évidente du voyage comme parcours existentiel, comme recherche de sa propre identité, des éléments constitutifs de leur être propre.

L'histoire de Carracci commence en 1937 à Syracuse et montre tout de suite sa dimension mythique dans l'équivalence : « Sicilia era ya Grecia ». À la manière de Hölderlin,³ il se considère grec : « Grecia era mi alma, griegas las ilusiones de mi vida, griego mi ideal [...] helénica la sangre de mis venas » (p. 18).⁴ Attiré par un idéal esthétique, il se met à la recherche des traces du mythe grec, mais se heurte à la beauté des yeux d'Irene, qui inexorablement allume en lui le feu de la passion : « Imprudentemente convencido de mi aura griega, me suponía defendido por una coraza apolínea de acero indestructible [...] pero ahora, ¡qué decir ante el aniquilador relámpago de la belleza ! » (p. 26-27).

La dimension érotique et la dimension mythique sont étroitement connexes : Leonardo et Irene se connaissent dans un bar de Syracuse, au bord de la mer Alphée, juste à côté de la source d'Aréthuse ; loin d'être un simple détail, le lieu de leur première rencontre fait allusion au-futur qui les attend. Aréthuse était, en effet, une nymphe aimée par Alphée, qui la poursuivait partout. Presque atteinte par ce dernier, elle invoqua le secours d'Artémis, sœur jumelle d'Apollon et protectrice des nymphes, qui la transforma en source. Mais Alphée la reconnut dans l'eau qui

³ Le poète allemand Friedrich Hölderlin, dans *Iperione*, se confesse passionné de la Grèce lorsqu'il affirme : « Ich liebe dies Griechenland überall. Es trägt die Farbe meines Herzens. Wohin man siehet, liegt eine Freude begraben » (cf F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Erster Band, Zweites Buch, in *Gedichte. Hyperion*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 1978, p. 195)

⁴ L'allusion à la Grèce comme élément constitutif de l'identité du protagoniste apparaît dès le début du récit de Leonardo Carracci, qui se dénoue à partir du chapitre II (au début du chapitre on trouve la phrase citée dans le texte) jusqu'au chapitre XIV, à la fin duquel on lit : « Estos treinta años han sido eso para mí. Grecia, los dioses, los héroes, el mito, el arte, han sido los ladrillos con los que he construido mi muralla, mi mundo alejado, escéptico, distante... Las sensaciones antiguas, suavemente dolorosas, me han defendido del estrépito de las nuevas sensaciones, y las esperanzas que un día se alojaron para siempre en mi pecho me han librado de la obstinada búsqueda de esperanzas a las que los hombres son tan fútil, tan sangrienta, tan estérilmente dados » (*Lampedusa*, p. 122).

coulait et se changea en fleuve pour pouvoir s'unir à elle. Artémis ouvrit alors une fente dans le sol pour qu'Aréthuse puisse couler sous terre et échapper ainsi à son pourchasseur ; la nymphe remonta à la surface dans l'îlot d'Ortigia et là Alphée la rejoignit et mélangea ses eaux à celles de son aimée. Comme nous le verrons par la suite, le mythe d'Alphée et Aréthuse flotte sur l'intrigue du texte jusqu'à se révéler dans le final.

Dès leur première rencontre, en effet, la vie de Leonardo devient une recherche constante et infatigable – parfois une poursuite⁵ – d'Irene, de son corps, du magnétisme de son regard.⁶ Comme pendant la représentation de *Le Baccanti* d'Euripide au Théâtre grec de Syracuse, où la femme interprète Agavé. Leonardo rappelle que « la miraba obsesivamente y la cruel belleza de sus gestos estaba a punto de hacermé desfallecer. Busqué sus ojos, todavía más equívocos bajo el maquillaje, y traté de convencerme de que sólo a mí me miraban » (p. 37).

Le spectacle montre la sensualité orgiaque des Bacchantes dans une danse « espasmódica y enloquecida » (p. 36) avec des danseurs-taureaux; la musique du chœur dionysiaque emphatise le délire général. Agavé est terriblement punie par Dionysos pour avoir mis en doute son origine divine en diffusant la rumeur que sa mère l'avait conçu non pas avec Zeus, mais avec un étranger de passage : la vengeance se consume pendant les orges sacrées, lorsque Dionysos fait devenir fou Agavé, laquelle ne reconnaît pas son fils Penthée et, le confondant avec un animal sauvage, le décapite. Après avoir repris conscience, Agavé comprend qu'elle a tué son propre fils et succombe sous le poids de la réalité, en acceptant le châtiment de ses prétentions divines. L'esthétique dionysiaque⁷ contient l'étincelle de la passion, de la sensualité, de l'ivresse, de l'excès, de l'exaltation des sens et des émotions. Le mythe de Dionysos se manifeste à travers des contrastes violents, où des forces constructives et destructives, l'amour et la mort, se défient, dans une fougue de vitalité destructrice.⁸ Carracci rappelle qu'à Agrigente, dans l'extraordinaire atmosphère de la Valle dei Templi,

⁵ Rappelons la « carrera loca en pos del automóvil », la Bugatti rouge d'Irene (*Lampedusa*, p. 27).

⁶ « ¡Y por encima de todo la mirada de Irene, aquella mirada inescrutable, constantemente dirigida hacia mí, como un arma arrojada cuyo metal es la ambigüedad y cuya punta es la pasión! » (*Lampedusa*, p. 50)

⁷ Une autre séquence du roman où on ressent fortement la présence de Dionysos est celle qui se déroule sur le quai Zanagora de Syracuse, où Irene, dans une atmosphère imprégnée de vin et d'opium, se fraye un chemin dans une foule de marins qui dansent réunis autour d'un feu. Elle commence à danser et « sus rítmicas contorsiones se moldeaban a la perfección con los sesgos de la llama ». La sensualité de ses mouvements polarise les regards passionnés des marins et de Leonardo ; ensuite petit à petit un délire croissant se diffuse sur le quai donnant naissance à une danse collective. Il se produit ainsi ce qu'on pourrait définir comme une « synesthésie bachique », c'est-à-dire une excitation des sens, une convergence de musique, danse et érotisme.

⁸ Cf. R. Argullol, *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acanalado, 1984 (2008). Il s'agit d'un vaste article que l'auteur consacre à l'étude de l'esprit tragique du Romantisme, conçu non pas encore comme une période historique ou un mouvement culturel, mais comme *Weltanschauung*, comme attitude intellectuelle et vitale. Le discours, centré sur le Moi romantique et sur sa dimension héroïco-tragique, traverse la pensée de Friedrich Hölderlin, John Keats et Giacomo Leopardi, pour en analyser les dynamiques dérivant de la tension entre les dieux romantiques, à savoir Dionysos, Apollon, Prométhée

la [à Irene] seguía lentamente, con los músculos en tensión, con la mente sumida en un caos de sensaciones, en un remolino de mareas que me arrastraban torrencialmente hacia firmamentos imposibles. Delante de mí ella aparecía y desaparecía en el juego vertiginoso de la piedra y de la sombra, y la furtiva comunión de su carne con la penumbra hacía hervir mi sangre. Creí enloquecer. Todo mi ser estaba preso de una convulsión demoníaca. Inmortalidad, pasión y erotismo hincaban en mi espíritu su desmesurado diente, como si todas las hazañas, todos los crímenes, toda la gloria de los hombres se concentraran en un único e inaplazable deseo (p. 58-59).

Même après le départ inattendu de la femme, Leonardo continue à la chercher, à percevoir sa présence en tous les lieux. L'attente de son retour devient une obsession : « el eje alrededor del cual evolucionaba toda mi simetría vital era la espera de Irene » (p. 74) ; obsession totalisante qui finit par conduire Carracci au nihilisme. Il parle en effet du « nihilismo producido por la frustrada espera de Irene » (p. 99) pour justifier son choix fou d'accepter le défi que son ami Gianni lui lance qui consiste à pratiquer de manière absurde et féroce, le *katapontismos*, avec lequel les amants rivaux, se lançant dans la mer d'une hauteur de trente mètres, chargent les roches des fonds marins de choisir le chanceux époux. Vers la fin du roman, Carracci et son compagnon de voyage abordent Lampedusa, où le protagoniste, désormais vieilli, reçoit la visite d'une femme « jovencísima, bellísima, elegantísima » (p. 138), dont on dit qu'elle a des yeux très grands. Tout de suite après, il disparaît et des recherches fébriles sont conduites. Puis la mer de Lampedusa restitue son corps inanimé. Sur son visage on perçoit une expression de sérénité mystérieuse. Son ami rappelle les derniers mots de Leonardo à propos du vent libeccio qui souffle sur les bateaux. D'après la légende, il est produit par Médusa, qui s'est emparé de la mer pour enchanter les marins avec ses charmes. Elle épouse parfois les traits d'une femme très belle, dont la luminosité contraste avec les ténèbres de la tempête : « se decía que cuando esto ocurría una extraña felicidad se apoderaba de los marineros griegos, un éxtasis vertiginoso y

et Jupiter, la scission de l'homme et les multiples aspects du héros romantique (le super-homme, l'amoureux, le somnambule, le génie démoniaque, le nomade et le suicidaire). En particulier, je signale par la suite ce qu'Argullol écrit à propos de la « dimension constructora-destructora » de Dionysos : « Gotthilf Heinrich Schubert se refiere al dionisismo como "la unión de lo que destruye y de lo que construye, de la muerte y del amor" », alors que « Hölderlin [...] lo [à Dyonisos] convierte en una divinidad más misteriosa, más nocturna, más trágica ; señala explícitamente su vitalidad destructora » et Keats, dans *l'Endymion*, présente un héros dionysiaque, qui « contempla el furor orgiástico como triunfo de la acción onírica y como proceso de destrucción » ; enfin, Nietzsche, amplifiant la théorie leopardienne sur la mission du chœur dans la tragédie grecque, fixe le signifié onthologique du Dionysos romantique, en soutenant « la existencia en el hombre de un impulso –dionisiaco–transindividual y transracional que vincula el Yo a las fuerzas libres de la Naturaleza en las que reconoce, a través de lo misterioso, lo sexual, lo delirante, lo subconsciente, su poder de gozar y su capacidad de sufrir, el éxtasis del placer y el horror de la muerte » (Cf. *Ibid.*, chapitre III, paragraphe 32, pp. 278-288).

paralizante que les abría la puerta del paraíso: cuando esto ocurría ya no podían escapar a la muerte » (p. 137).

À plusieurs occasions dans le texte l'auteur identifie Irene avec la mer, qui reçoit le corps de son aimé. Elle-même affirme : « La montaña temblaba cuando tus pies abandonaban la incierta seguridad de la arena, cuando penetrabas en el mar. ¡Cuando me penetrabas, pues yo, cómo decirlo, yo era ese mar! » (p. 45). Leonardo, par contre, obsédé par la femme, sent sa présence dans la mer : « La garganta del mar continuaba pronunciando rítmicamente mi nombre. Pero era la voz de Irene la que brotaba de sus labios acuosos. Me adentré en el agua » (p.81).

Et c'est certainement sa présence dans la mer qui le sauve de la mort dans le *katapontismos* à Punta Parise. La découverte dans les profondeurs de la mer de Lampedusa d'une pièce archéologique constituée d'une tête d'une femme, dont les yeux extraordinaires étaient formés par deux pierres vertes lumineuses et pénétrantes sous le charme desquelles tombait tout homme qui les regardait, représente une référence floue à la légende de la nymphe aimée par Alphée, en évoquant cette équation Arethuse = Irene qui s'était définie déjà auparavant. Encore une fois on souligne la dimension mythique d'Irene,⁹ Méduse ou Arethuse, qui s'unit enfin à Alphée dans une étreinte mortelle, scellant leur union éternelle.

Tout le texte de *Lampedusa. Una historia mediterránea* déborde d'érotisme, dans sa manifestation charnelle,¹⁰ mais principalement à un niveau exégétique plus profond. L'histoire d'Irene et Leonardo, en effet, peut être considérée comme une relecture moderne de nombreux « mythes d'amour » qui, sortis du lit culturel et philosophique de l'ancienne Grèce, sont entrés pleinement dans la latinité, allant ainsi alimenter copieusement les littératures modernes et contemporaines. Comme le mythe de Dionysos ou Bacchus, né probablement dans la Thrace et repris par la suite à Rome, ou celui d'Apollon, intimement lié au premier, le mythe d'Eros, partant de la Grèce, se diffuse ensuite largement à Rome. Précisément, dans l'histoire racontée dans *Lampedusa*, revit le mythe d'Eros, tel qu'il a été formulé et décrit dans le *Simposio* de Platon. En effet, la conception platonicienne de l'amour et de l'éros ne trouve pas confirmation dans le signifié qu'on attribue habituellement à la locution « amour platonique », à savoir un amour exclusivement spirituel, destiné à ne jamais se concrétiser. Le même Argullol utilise l'expression dans son acception la plus commune pour affirmer que

⁹ La beauté, l'élégance et surtout le jeune âge suggèrent l'atemporalité – et donc le mythe – de la femme, en contraste avec l'humaine vieillesse de Carracci.

¹⁰ Les références aux rencontres érotiques entre les deux amants en sont des exemples significatifs. Ces rencontres, sans s'attarder sur les descriptions inutilement détaillées, tendent plutôt à exprimer la force passionnelle ; ainsi dans le temple d'Agrigente, « nos besamos casi con brutalidad, unimos nuestros pechos con la fiereza que sucede a la cruel y prohibida espera, mordimos la fecundidad del sacrilegio. La eucaristía se elevaba en las manos del oficiante mientras, impotentes ante la profanación, todos los templos del mundo se derrumbaban a nuestros pies » (p. 44). Encore, peu de temps après, Carracci raconte : « la poseí arrasadoramente, con un furor incontrolado, nihilista. Y, al poseerla, ella me poseyó, marcando su voluntad en mi destino » (*Lampedusa*, p. 50).

La pasión amorosa romántica no es « platónica », sino que contempla, con todas sus consecuencias, el placer y la sensualidad. El amor « platónico » es totalmente antitrágico porque renuncia al placer para evitar el dolor; el amor romántico, por el contrario, asume a uno y a otro como hermanos inseparables. El primero rehuye la *consumación* amorosa; el segundo, no ».¹¹

Dans sa spéculation philosophique tendant vers la recherche de l'esprit tragique du Romantisme, Argullol définit la passion amoureuse romantique en opposition à la passion platonicienne. Cependant, en affirmant que « en la belleza y el amor encuentra el héroe el campo de pruebas idóneo para volcar su afán de infinitud »¹² ou que « la pasión es una lanza contra la Nada »,¹³ il est impossible de ne pas reconnaître une connexion étroite avec la pensée platonicienne. Dans le *Simposio*, en effet, Platon expose sa conception de l'amour à travers le mythe raconté par le dramaturge Aristophane. D'après ce récit (*mýthos* indique le « mot » dans le sens objectif, comme équivalent de ce qui est historiquement vrai), l'ancienne nature des humains était très différente de leur nature actuelle : l'homme avait une forme ronde (signe de perfection), quatre mains, quatre jambes, deux visages parfaitement identiques, dans une seule tête et sur un cou rond, deux génitaux, etc. Trois sexes coexistaient : l'homme, la femme et un troisième être, aujourd'hui disparu, l'androgyné, qui comprenait les deux autres. Cependant, ces êtres primitifs, à cause de leur attitude arrogante et intempérante, défièrent plusieurs fois Zeus et les dieux, en attendant à leur demeure. Pour ne pas risquer de bouleverser l'harmonie du cosmos (*kósmos*, veut dire précisément « bon ordre »), Zeus décide de les affaiblir en les coupant en deux, pour mettre fin à leur outrecuidance. L'actuelle condition humaine ne serait donc pas « naturelle », mais l'effet d'une sorte de « péché originel » du genre humain et la conséquence de cette punition divine. La coupe de Zeus, en conférant aux êtres humains l'aspect que nous connaissons aujourd'hui –c'est-à-dire une tête, un visage, deux bras, deux jambes, un sexe–, en détermine aussi inéluctablement le destin : en effet, puisque l'individu n'est plus *entier*, mais seulement la *moitié* de ce qu'il était, sa vie sera caractérisée par la tentative incessante de reconstruire l'unité perdue. Comme Umberto Curi l'observe, « secondo il *mýthos*, la nostra è un'esistenza semplicemente *simbolica*, nel senso che non siamo un *tutto*, ma soltanto una *parte* »,¹⁴ faisant référence à l'étymologie du mot *simbole* (de *syn-ballo*= (je)mets ensemble), qui dans la Grèce ancienne désignait un « oggetto ottenuto spezzando in due un anello, un medaglione, una moneta, un pezzo di legno e sim., che veniva conservato dai discendenti di famiglie diverse come segno di riconoscimento, di reciproca amicizia e ospitalità ».¹⁵ C'est pourquoi l'Eros est, selon la conception

¹¹ R. Argullol, *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 410.

¹² *Ibid.*, p. 408.

¹³ *Ibid.*, p. 409.

¹⁴ U. Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'Eros*, Milano, Bompiani, 2009, p. 39.

¹⁵ Selon la définition du *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, conçu et dirigé par Tullio De Mauro avec la collaboration de Giulio Lepschy et Edoardo Sanguineti, UTET.

platonicienne, un instinct naturel, une force qui pousse à abandonner notre existence purement *symbolique* afin de rechercher la vraie nature humaine, telle qu'elle était avant la coupe produite par Zeus. L'amour platonicien, donc, est bien différent de ce sentiment « idéal », réservé ou purement intentionnel, qui évite la *consommation* amoureuse ou érotique ; il tend plutôt au regroupement physique avec l'autre *sýmbolon*, avec lequel il pourra retrouver l'*hólon* (l'entier) originel. Umberto Curi relève aussi que, selon la conception platonicienne de l'amour, « infelice non è colui che intraprenda la ricerca della propria <metà>, ma colui che, per ignoranza o per ignavia, si acquieti nella propria parzialità, o peggio ancora che ritenga perfetto ciò che è invece intrinsecamente incompleto ».¹⁶

S'il est donc vrai que l'amour platonicien est totalement antitragique – comme le soutient Rafael Argullol –, cela n'est pas dû à un renoncement du plaisir, mais au fait que son but est le rétablissement d'une condition originelle, la récupération d'une plénitude de l'être. Dans ce sens, l'Eros remplit une fonction fondamentale sur le plan ontologique.

Revenant à l'histoire de Leonardo et Irene, l'atmosphère mythique qui envahit l'œuvre, qui se révèle dans l'hellénisme, se respire dans les ruines des temples anciens, dans l'architecture sicilienne, jusque dans la toponymie des villes et de cette « islita con nombre de ninfa » (p.8), ce qui nous autorise pleinement à une lecture du texte par l'angle de la mythologie. C'est pourquoi je trouve légitime et en même temps fascinante l'idée de pouvoir interpréter la même histoire des deux jeunes et passionnés amants comme une relecture contemporaine du mythe d'Alphée et Aréthuse. En fin de compte, dans *Lampedusa*, l'histoire racontée est celle de Leonardo/Alfeo qui, amoureux d'Irene/Aretusa, s'unit finalement à elle dans l'élément primordial de l'eau, symbole de la vie. L'eau, ou mieux la mer (qui est sa forme la plus sublime), est très présente dans le texte de *Lampedusa* : comme nous l'avons vu, à plusieurs occasions Irene est identifiée avec la mer, qui accueille le corps son aimé.

La mort de Leonardo Carracci arrive donc dans la mer parce que ce n'est que là qu'il peut finalement retrouver son aimée Irene, comme il est possible de le déduire même de cette aura de sérénité qui apparaît sur son visage. Avec la mort il récupère sa condition ancienne, restaure l'*holon* originel. Peu de jours après leur première rencontre, Irene raconte à Leonardo que : « El primer día que te vi, te *recordé*. El rastro de una vieja sensación se convirtió en imagen palpable, volviendo a mí el escenario de un encuentro remoto » (p.45). Ce *rappeler*, mis en italique dans le texte de Argullol, ainsi que la référence à la rencontre reculée, font allusion à une connaissance précédente des deux amants ; de manière analogue, une nature unitaire possible des deux est soulignée plusieurs fois dans le texte, comme dans la note qu'Irene laisse à son aimé, dans laquelle elle écrit prophétiquement : « No temas, me reuniré contigo en Lampedusa. Ya sabes que estás en mí » (p.61), ou comme lorsque Carracci affirme que la femme « había logrado poseerme de una

¹⁶ U. Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'Eros*, op. cit., pp. 46-47.

manera tan total que yo estaba < en ella> por encima de los márgenes del tiempo » (p.83) ; il la définit, enfin, comme « un aura incorporada a mi yo » (p.84).

Donc du point de vue eschatologique dans *Lampedusa. Una historia mediterránea* la mort, coïncidant avec la reprise de l'intégrité perdue, avec le retour à la nature originelle, assume une fonction rédemptrice car équivalente à une nouvelle naissance ;¹⁷ avec elle Leonardo réalise sa soif d'infini. On comprend la raison pour laquelle la passion est une « lanza contra la Nada »,¹⁸ qui rachète le nihilisme produit par la longue attente du retour d'Irene. Comme Apollon, généré par l'agonie,¹⁹ Leonardo, grâce à l'Eros, se soustrait à *Nada*, à la destruction. Dans la relation dialectique entre Apollon et Dionysos, Eros s'allie d'abord avec Dionysos, en utilise la sensualité, la capacité d'attraction, l'accès transindividuel et en même temps vital et destructeur²⁰ dans lequel Friedrich Nietzsche reconnaît la rupture du *principium individuationis*, typique de l'art bachique, pour trouver ensuite en Apollon une rédemption, un retour à la dimension *in-dividuelle* (non plus divisible) qui, en restituant l'être humain à sa vraie nature, le libère de la dévastation dionysiaque.

¹⁷ À ce propos apparaît particulièrement chargé de sens le rêve d'Irene sur la plage de Gela, « intenso presagio de muerte y resurrección », dans lequel le calme se transforme en peur et la beauté en monstruosité, dans lequel l'amour s'allie avec la violence et la mort pour acquérir un pouvoir salvateur de résurrection de la femme aimée (*Lampedusa*, p. 54).

¹⁸ R. Argullol, *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 409.

¹⁹ *Ibid.*, p.178.

²⁰ Friedrich Nietzsche relève les principales caractéristiques de l'art dionysiaque dans l'excitation extatique, dans l'instinct et la rupture du *principium individuationis* (dans F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, Gherardo Ugolini (dir.), Napoli, Edizioni Cronopio, 1994, p. 31), c'est-à-dire dans cette dimension collective et orgiaque dans laquelle l'individu perd son unicité pour se fondre avec d'autres individus avec lesquels il forme une unité plus vaste, comme par exemple l'atmosphère bachique de la représentation du Théâtre grec de Syracuse ou la danse collective sur le quai Zanagora à Syracuse.